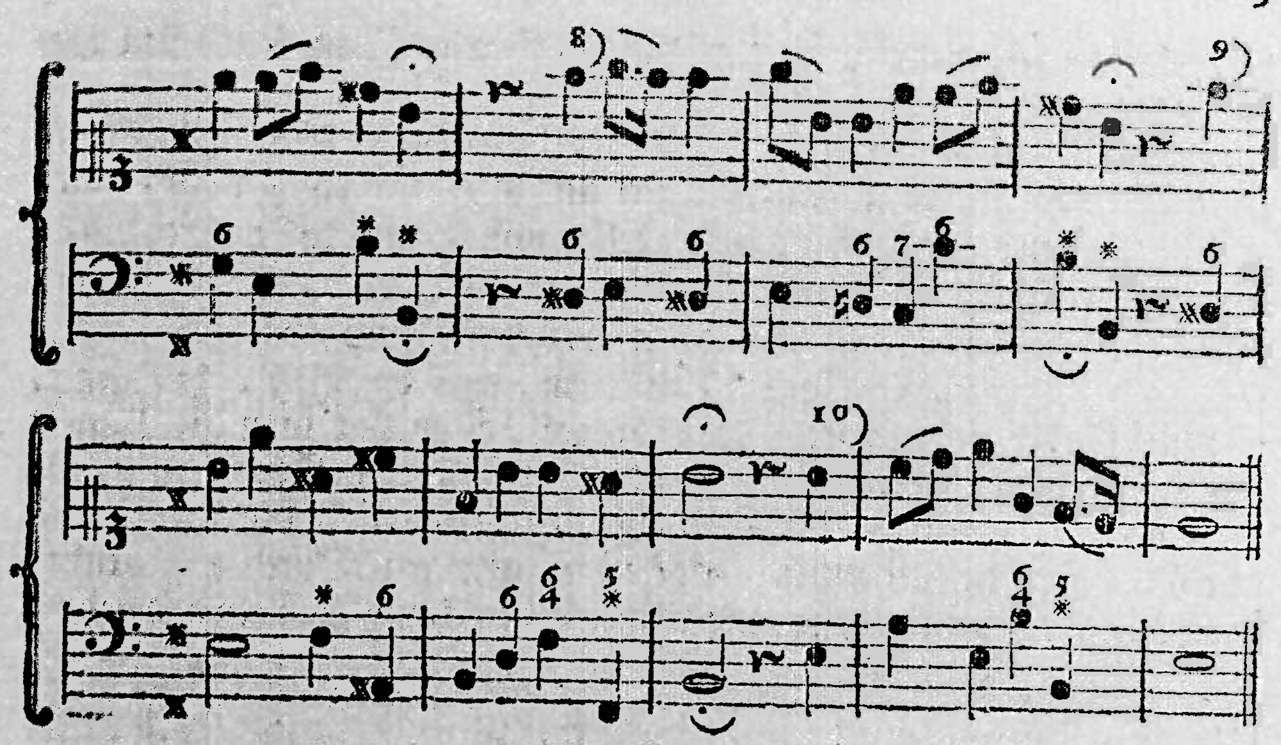

Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Diß ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines ieden Satzes eine Zahl gesetzet, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst gehet ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von eilf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie gehet von *d* bis $\bar{\bar{g}}$. Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Hälse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten.

Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorzeichnung (vide Cap. II. § 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkömmt, so bleibet sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dis*, welches darin vorfällt, verursachet ihm ein wenig Beschwerde. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrift, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesset in *d dur*, und im 9ten Satz ist *h moll*. Das *e moll* aber lässet sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Dabey wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stückes: nein, es kan ein Stück oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten ausweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und demnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten ausweichen, und darauf endlich in seiner Haupt-Ton-Art schliessen. Der 9te Satz, der im *h moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semitonii unter-

2) *e moll* schwerer als *g dur*.

Von der Ausweichung dieses Liedes.

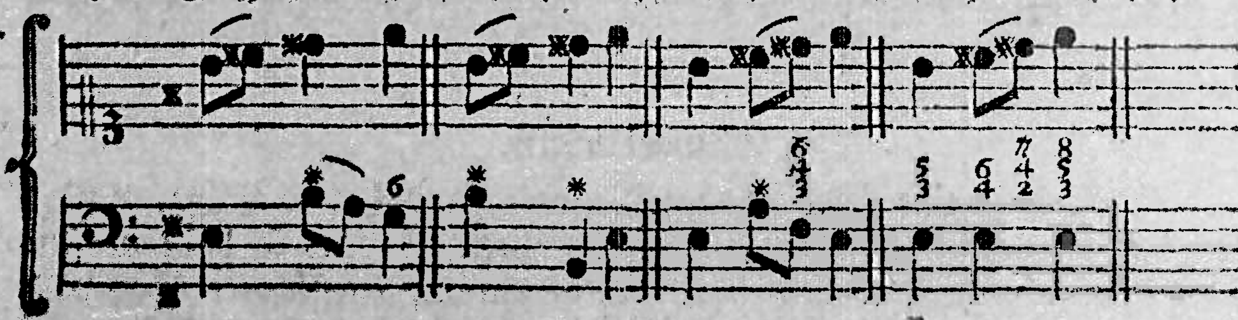
Erinnerung.

unterwerts zu *b*, nemlich *ais* (auf unserm Clavier *b*) am fremdesten vorkommen.

) Einwurf, vom Herauf-gehen der moll-Töne von der Quinte bis zur Octave. Beantwortung. Die Quarte eines moll-Tones liebet die Terzie minor.

3) Es ist Cap. II. §. 21. gesaget worden, daß die moll-Töne anders herauf als herunter gingen; als hier müßte *e moll* von *h* nach *e* durch *cis* und *dis* gehen: wir finden aber im ersten und lezten Satz unserer Melodie, daß der Gang von *h* nach *e* durch *c* und *d* geschehen; wie ist diß anzusehen? Antwort: Es ist hier kein eigentlicher Durchgang von *h* nach *e*, sondern der Durchgang fängt erst von *c* an, weil im Baß *a* zu *c* stehet, und also wieder einen aparten Griff bedarf. Nun hat man die Regel: **daß die Quarte des *moll*-Tones** (als hier ist *a* eine Quarte zu *e*, als der Ton-Art, worin sich der Satz aufhält) **ordentlich die Terzie minor über sich haben muß.** Solte hier aber ein Durchgang gelten, durch die grosse 6 und grosse 7; so müßte Discant und Baß etwa so stehen:

Exempel, von der 5 zur 8 hinzugehen.
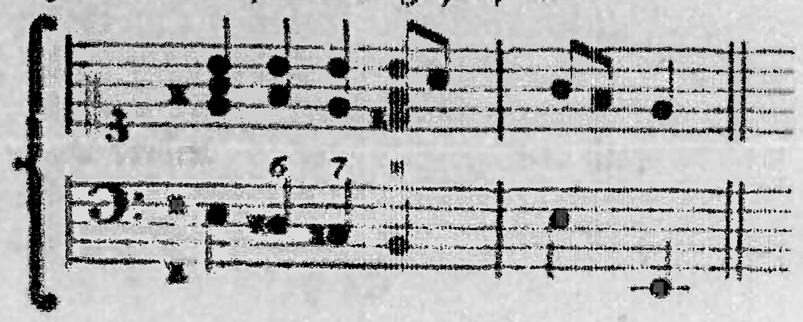


Ob hier nicht darwider gehandelt worden.

Wir wissen ferner aus dem IIten Capitel, daß die moll-Töne im herunter gehen die kleine 7 und kleine 6 haben; iedoch haben wir daselbst §. 22. auch gesagt: daß man, wenn man nicht weiter als bis zur Quinte herunter gehen wolte, alsdenn durch die grosse Septime und grosse Sexte beydes im Discant als Baß herunter zu gehen hätte. Der 2te Tact des achten Satzes scheinet hiewider zu handeln, wo ich durch die kleine 7, *d*; und durch die kleine 6, *c*, zur Quinte von *e*, nemlich zu *H*, gehe (daß das *c* noch erst ins eingestrichene *c* gesprungen, verursachet hier keine Ausnahme); allein die ganze Rede betrift nur die durchgehende Noten, dergleichen hier aber nicht sind, indem ja eine iede Note ihre besondere Ziffer hat, folglich ist hier kein durchgehender Gang nach *H*. Jedoch kan man auch alsdenn, wenn eine iede Baß-Note ihre besondere Ziffer hat, durch die grosse 7 und grosse 6 zur Quinte herunter gehen, als:

Antwort darauf.

Anmerkung.
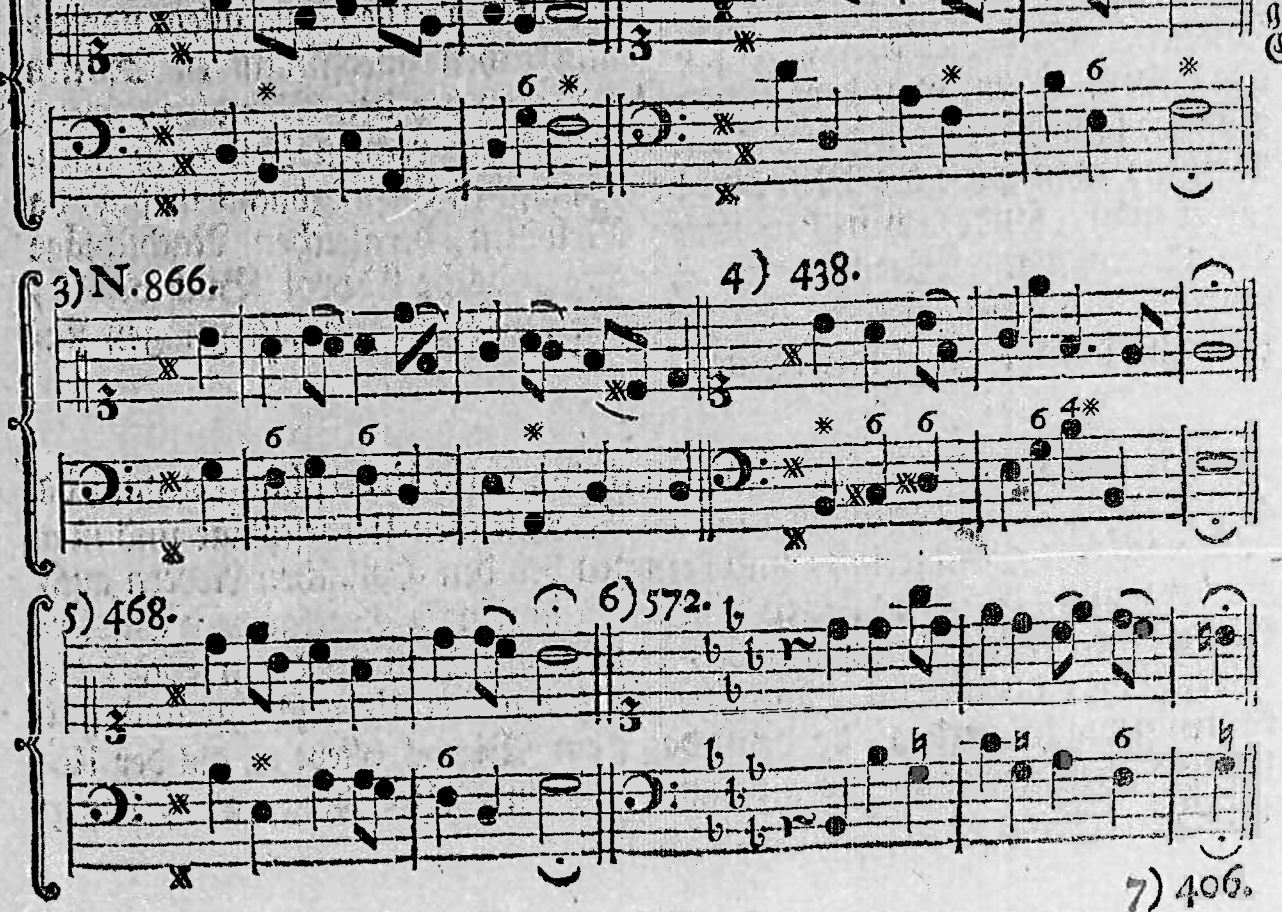


Diß
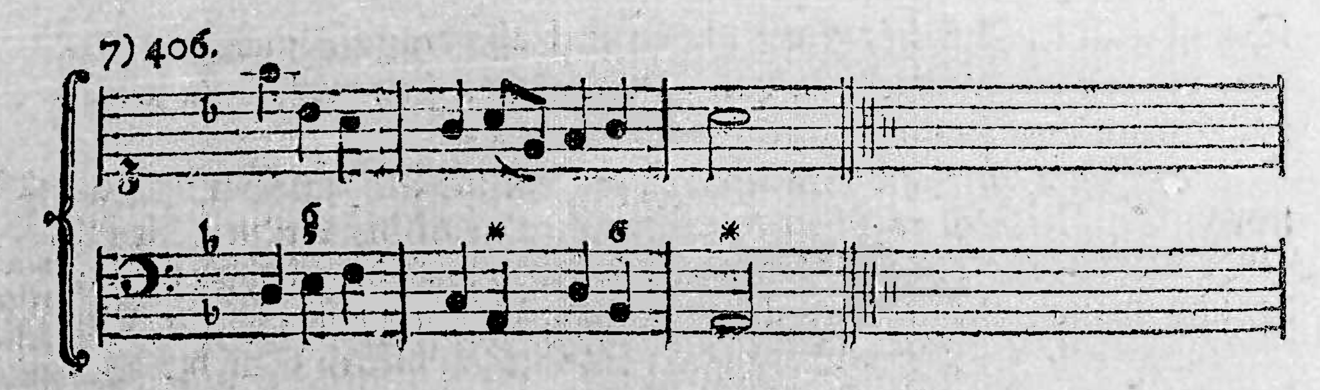
Diß ist auch die Ursache, warum beym Schlusse des 7ten und 8ten Satzes, bey dis h die durchgehende Note cis und nicht c seyn muß, denn von dis nach c wäre eine Secunda superflua.

4) Im 4, 6, 7 und 8ten Satz finden wir die Art von Vorschlägen, wovon Cap. XIII. §. 22. schon etwas erwähnet worden, wodurch die folgende Note vorher angeschlagen wird: hiedurch wird die Melodie fliessender und zusammenhängender, als wenn man solche weglassen würde. Bey heruntergehenden Terzien-Sprüngen, als hier im dritten Satz bey h g, kan man das *a* nach dem Sexten-Griff zu *dis* durchgehen lassen, oder allein nachschlagen; oder man kan auch a zum Vorschlag zu g nehmen, da denn a g zwey Achtel werden, und zu *e* der Griff 4 3 käme (hiebey gedenke man, was Cap. II. §. 7. und 9. von der kleinen Quarte gesaget worden). Nun ist auch noch eine dritte Art, manierlich mit Terzien-Sprüngen umzugehen: man schlägt nemlich aus dem gehabten Griff den Ton nach, welcher einen Grad niedriger ist, als die folgende Note der Ober-Stimme. Dergleichen Manier findet man nun im Hallischen Gesang-Buch auch viel; eine solche Veränderung nun macht eine Melodie sehr gefällig. Ich will einige Sätze zur Einsicht und Nachahmung hersetzen.

4) Terzien-Sprünge können auf dreyerley Art ausgefüllet oder ausgezieret werden.

Exempel vom Nachschlagen eines Tones aus dem eben gemachten Griff.





Anmerkungen.

Im ersten Exempel kommt diese Manier zweymal vor: nach dem Griff zu *H* schläget die Ober-Stimme das *fis* nach (statt der durchgehenden Note *a* zwischen *h g*) und nach dem Griff zu *A* wird die Quinte zu *A*, nemlich *e*, allein nachgeschlagen. Das dritte Exempel hat einen Quinten-Fall, da lassen sich nun die durchgehenden Noten nicht gut mitnehmen, der Vorschlag von unten zu *g*, und zwar an dem vorigen *d* gehänget, klinget hier gut. Im andern Tact dieses Exempels ist bey *a g* ein Durch- oder Hingang zu *fis*. Darauf folget zu *d* der Vorschlag von unten mit *cis*. Es ist meinem Zweck entgegen, mich hier weitläuftiger einzulassen, sondern es ist nur deswegen hauptsächlich von mir geschehen, damit einer wisse, daß er nicht nöthig habe, zu solcher Art Noten wieder einen Griff anzuschlagen, sondern diese Noten werden nur allein nachgeschlagen.
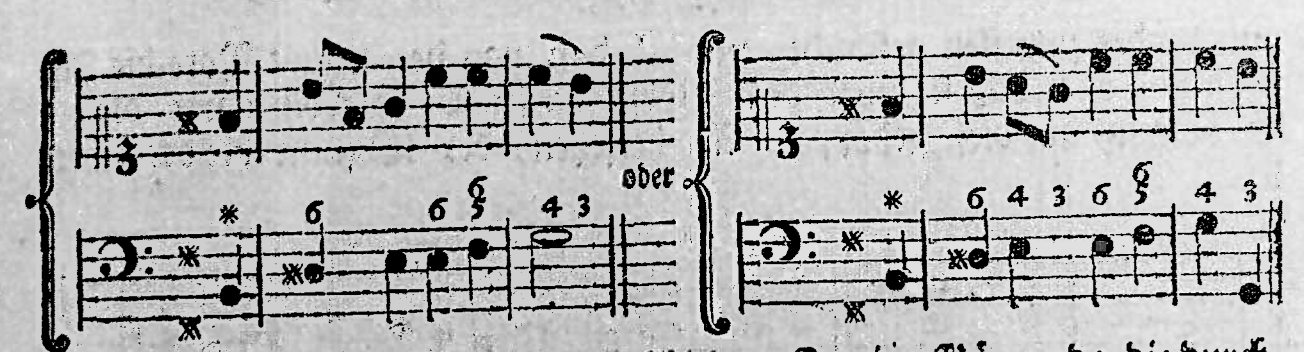
Manierliches Spielen der Lieder.

Es dienet aber auch zum manierlichen zweystimmigen Spielen der Lieder, indem man dergleichen Art Noten bey den Melodien, wenn man sie schlechtweg ausgesetzt antrift, selbst zur rechten Zeit weiß anzubringen; man spiele die Melodien des Hallischen Gesangbuchs fleissig, da findet man, sonderlich in den neuen Melodien, dergleichen Nachschläge auf allerley Art. Wer das neue Wernigerodische Choral-Buch besitzet, wird auch in diesem Stücke bey manchen Melodien sein Vergnügen finden, und daraus profitiren können.

5) Vom Ueberschlag.

5) Im 3, 4, 7 und 8ten Satz haben wir einen Ueberschlag, nemlich da *a* nach *c* und *fis* nach *e* geschlagen wird. Dergleichen Ueberschläge sind nun zwar noch sehr gebräuchlich, und kommen bey den Hallischen Liedern auch oft vor; allein der Herr Bach gibt ihnen in seinem Tractat vom Clavierspielen pag. 70. kein sonderlich Lob, er recommendiret an deren Statt die Vorschläge, die hier im 3 und 4ten Satz statt der Ueberschläge auch gut könten gemacht werden, da denn das *c* ein Viertel bliebe, *d*, als der Ueberschlag fiele gar weg, und *h* bekäme an *c* einen Vorschlag, also, daß *g* im Baß alsdenn 43 über sich hätte, also:

Besser ist der Vorschlag.



6) Im Baß kommen hier verschiedene Terzien-Gänge, da die durchgehende Note kan gemacht werden, als Satz 4, 5, 6 und 7. Im 2ten Satz stehet im Hallischen Gesangbuch der Terzien-Sprung *g e*: ich habe ihn aber hier durch einen Vorschlag angefüllet, also, daß hier nun *g* ein Viertel geblieben, und *fis e* sind zwey Achtel geworden; diß habe gethan, um Gelegenheit zu haben, dem Liebhaber eine so genante **Wechsel-Note** zu zeigen, und mich ein wenig dabey aufzuhalten. Es wird zu diesem *fis* nun gleich der Griff, der zu *e* eigentlich gehöret, angeschlagen. Wer nun diesen Griff zu *e*, nemlich *h g e*, zu *fis* lange halten wolte, denn würde er hart genug klingen, allein das *e*, wozu der Accord eigentlich gehöret, folget fein bald nach, und denn klinget alles wieder gut. Dergleichen Noten nun heissen **cambirende oder Wechsel-Noten**; wovon der Herr **Sorge** im ersten Theil seines **Vorgemachs** Cap. 15. p. 49. folgendes erwähnet: „Die Lehre vom Haupt-Accord erfordert auch die Wissen„schaft der so genanten cambirenden oder Wechsel-Noten, da man, um „den Sprung einer Terz zu erfüllen, eine Note setzet, die zwar nicht „consoniret, aber doch einer Melodie gar anständig ist, zu welcher „in der rechten Hand dasjenige muß geschlagen werden, was zu der „gleich drauf folgenden Note einen Haupt-Accord ausmacht.„ Und im andern Theil pag. 87: „Es kommen oft Wechsel-Noten vor (Note „cambiate), da die rechte Hand den Sexten-Accord vorausnehmen „muß.„ Wir wollen ein wenig zeigen, wie solche Wechsel-Note würde beziffert werden müssen, welche, an statt ohne Griff durchzugehen, den Griff der folgenden Note annimt, und da die folgende Note, wozu eigentlich der Griff gehöret, durchgehet, siehet man daraus, wie diese Noten gewechselt haben, und deswegen Wechsel-Noten heissen. Wenn man den Griff, der eigentlich darzu angeschlagen wird, mit Ziffern wolte anzeigen, wie denn oft geschicht, da müßte nun über *fis* $\frac{7}{\frac{4}{2}}$, und über *H* $\frac{4}{2}$ stehen; wolte man im 4ten Satz zwischen *a fis* das *g* zum Vorschlag zu *fis* nehmen, so kämen wieder Wechsel-Noten heraus, und müßte alsdenn zu *g* geschlagen werden, was zu *fis* gehöret, nemlich *c a d*, damit man nun zu *g* diesen Griff gleich anschlüge, so müßte $\frac{5}{\frac{4}{2}}$ drüber stehen. Weil nun

6) Terzien-Gänge im Baß, ausgefüllet.
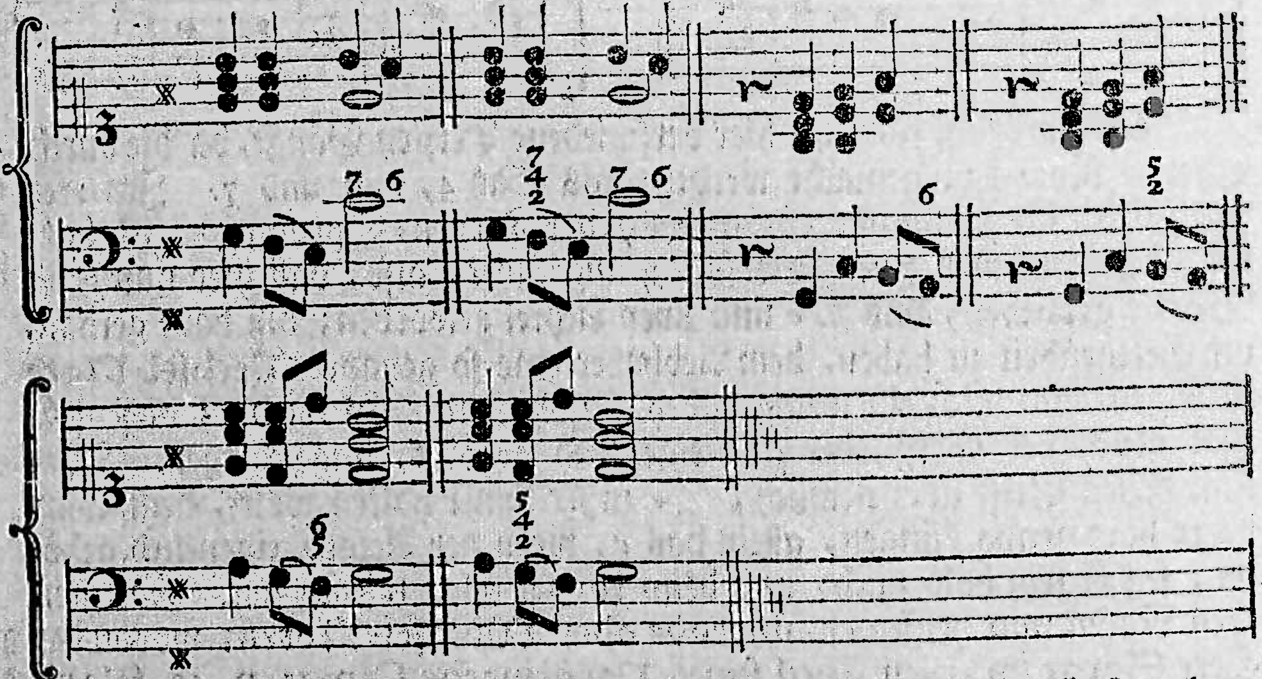
Von Wechsel-Noten, oder der Cambiate.

Es entstehen fremde Ziffern, wann solche Wechsel-Noten beziffert werden.

Doppelte Art zu beziffern, da entweder die Wechsel-Note keine oder eine fremde Ziffer hat.

nun beydes zuweilen geschicht, nemlich daß man der Haupt-Note die Ziffer gibt, oder daß sie über dem Vorschlag stehet; so wollen wir diese 3 Sätze auch auf diese gedoppelte Art hersetzen, der Discant bleibet einerley.

Exempel davon.



Man findet oft, daß man in diesem Fall dergleichen fremde Ziffern darüber schreibet: das lässet denn gewaltig bunt, und ein Anfänger denket, Wunder! was für schwere und unbekante Griffe das seyn müssen. Hat er denn alles mit Mühe zusammengesuchet, so stehet er, daß es nichts anders, als ein ihm bekanter Griff zur folgenden Note ist. Oft wird dergleichen noch wieder auf eine andere Art vorgetragen, nemlich durch **Rückungen** (wie man zu sagen pfleget) da eine Baß-Note gegen der Discant-Note zu früh von ihrer Stelle rücket, oder da der Discant gegen den Baß zu früh wegrücket, oder da beyde Stimmen in einer Folge rücken, und nicht recht zusammen kommen; dadurch werden dann oft, sonderlich wenn die durchgehenden Noten in den Mittelstimmen auch durch Ziffern bemerket werden, die Bässe sehr mit allerley Ziffern besäet, die einem Anfänger bange machen solten. Im Kaufmannischen grossen Werke, betitult: **Harmonische Seelen-Lust**, findet man viele dergleichen Bässe, worüber man oft eine schwere Menge Ziffern erblicket, die auch eben nicht für Anfänger gehören: wer aber schon geübet ist, den kan dieses Werk und solche Art Bässe weiter bringen. Zur Probe wollen wir einige Sätze, worin **Rückungen** vorkommen, hersetzen; im Buche selbst sind zwar die Griffe nicht ausgedruckt, ich will sie aber zur Einsicht drüber setzen.
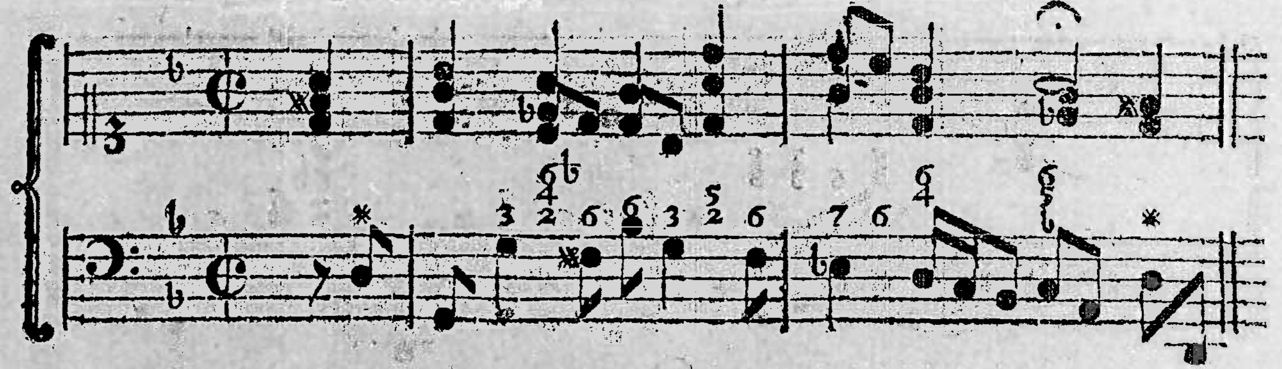
Was durch Rückungen zu verstehen.

Stark bezifferte Bässe machen den Anfängern bange.
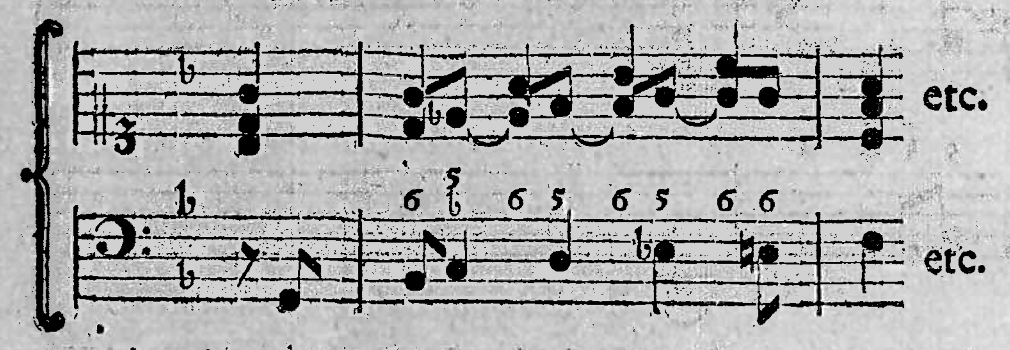
Kaufmann hat viele Bässe bunt beziffert.

Einige Proben daraus.
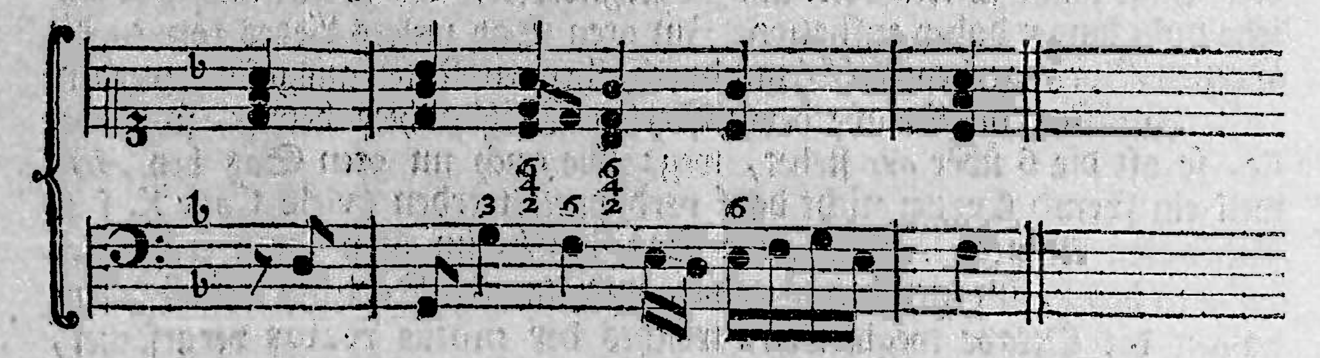
N. 17. Ach GOtt vom Himmel rc.
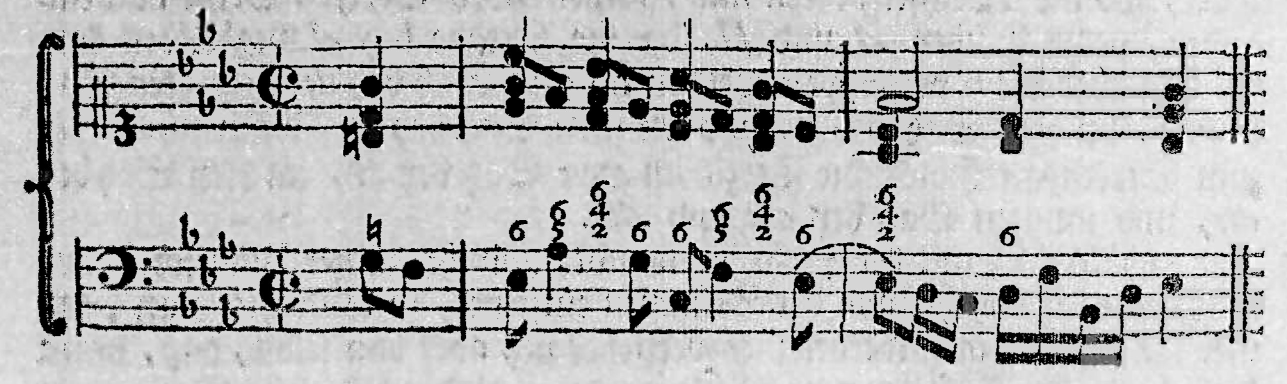


N. 9. Helft mir GOtts Güte rc.
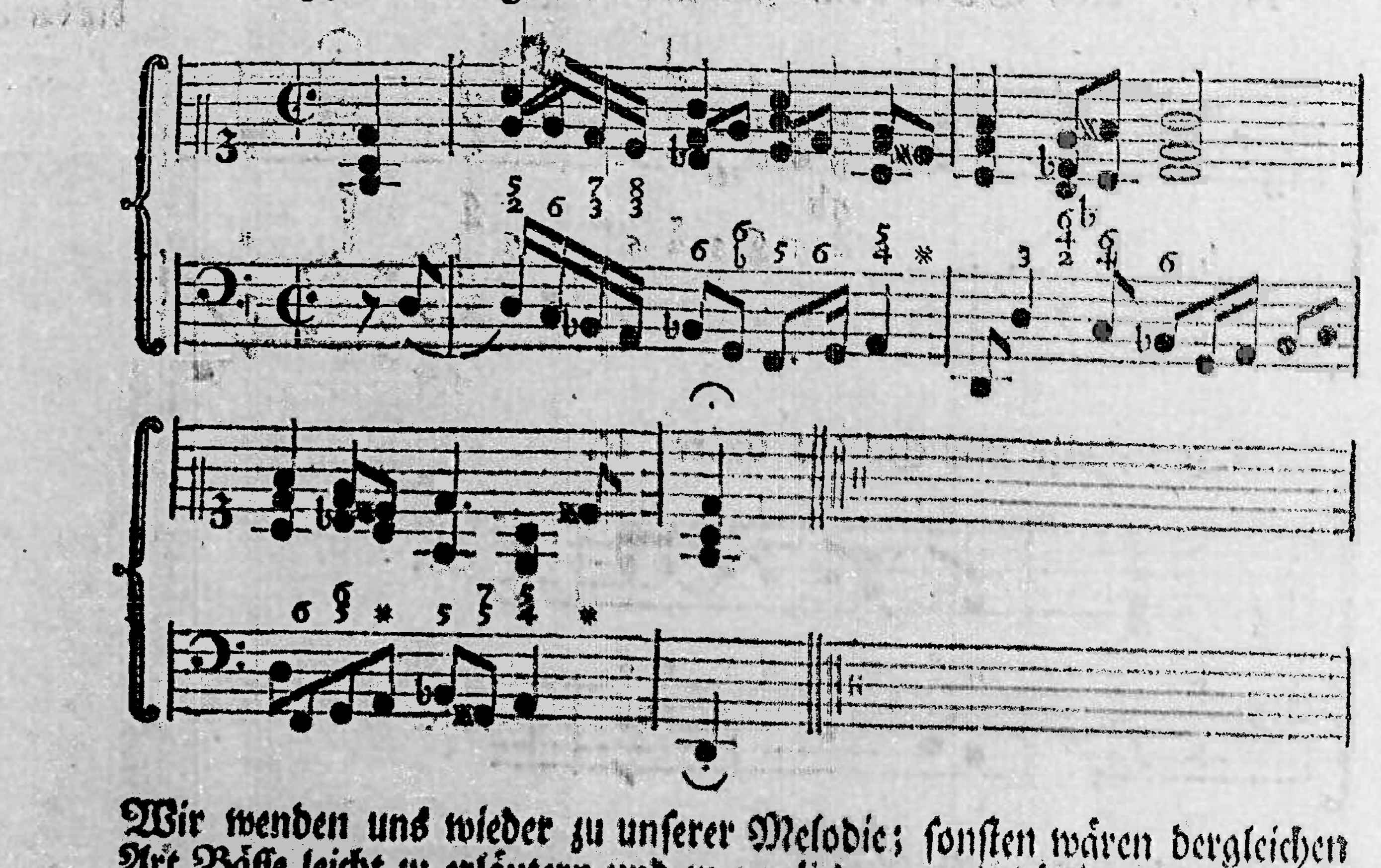


Dritter Satz dieses Liedes.



N. 4. Ach HErr mich armen Sünder rc.



N. 34. Wir gläuben all ꝛc.



Wir wenden uns wieder zu unserer Melodie; sonsten wären dergleichen Art Bässe leicht zu erläutern und zu zergliedern, wir dürfen uns aber anietzo nicht länger dabey aufhalten. Im 9ten Satz unsers Liedes können die Terzien-Sprünge, bey *H d fis*, mit durchgehenden Noten ausgefüllet werden.

7) Warum hier die 8 bey dem Sexten-Griff weggeblieben.

7) Was die Octave beym Sexten-Griff allhier betrift, so bleibet sie, so oft die 6 über *dis* stehet, weg; wie auch im 9ten Satz bey *Ais*, weil ein fremd Creutz nicht darf verdoppelt werden (vide Cap. X. §. 8. in der 3ten Anmerk.). Im 4ten Satz bey *b*, im 6ten beym ersten *fis*, im 7ten bey *g*, im 8ten bey *d* und *c*, und im 9ten Tact bey *d* muß allenthalben die Octave wegbleiben, welches der motus rectus verursachet, bloß im 8ten Satz bey *d* erlaubet motus obliquus es nicht. Im 5ten Tact, wo die Wechsel-Noten sind, folgen zwey Sexten-Griffe nacheinander, nemlich über *A* und *H*, da die Octave bey *A* wegbleiben kan. Es kan aber die 6 verdoppelt werden im 3ten Satz bey *dis*; im 6ten Satz bey *fis*, im 7ten Satz bey *g*, und im 9ten Satz bey *d*. Man nimt aber zum Sexten-Griff bloß die Terzie im 4ten Satz bey *H*, im 8ten Satz bey *dis*, und im 9ten Satz bey *dis* und *Ais*.

8) Wie statt $\frac{6}{4}$ die 7 stehen könte.

8) Weil $\frac{6}{4}$ mit der 7 sehr verwandt, und ihr ganzer Unterscheid nur durch eine Verwechselung der Stimmen entstehet, so könte hier statt $\frac{6}{4}$ immer die 7 genommen werden; es verstehet sich aber von selbst, daß, wenn diese beyde Griffe solten verwechselt werden, alsdenn dieselbe Baß-Note nicht

nicht bliebe, sondern daß der Baß im 3 und 4ten Satz statt *fis*, *d*, im 5ten Satz statt *c*, *A* und im 6ten Satz statt *g*, *e* haben müßte. Und eben so könte man auch im 2ten Satz, da *d* die 7 hat, *fis* mit $^{6}_{5}$, oder *a* mit $^{4}_{3}$ nehmen. Ich zeige dieses nur an, um einen Liebhaber an dem, was Cap. XII. §. 7. 8. 16. gezeiget worden, wieder zu erinnern.

9) Eben also hätte hier auch der reine Accord mit dem Sexten-Griff, und dieser mit jenem können verwechselt werden, weil die 6 doch aus der Verwechselung der Stimmen eines reinen Accords entstehet (vide Cap. XII. §. 11. 12.), als da hätte nun statt eines reinen Accordes der Sexten-Griff stehen können im ersten und letzten Satz, wenn ich statt des andern *e*, das *g* im Baß genommen hätte, im 7ten Satz könte man statt *H dis* mit der Sexte nehmen, öfterer hätte man hier statt des reinen Accordes den Sexten-Griff nicht nehmen können, oder es würden Discant und Baß gar zu oft Einen Ton gehabt haben. Hinwiederum hätte statt des Sexten-Griffs hier auch ein reiner Accord stehen können, als im dritten Satz hätte statt *dis*, *H* mit der Terzie major stehen bleiben können, und eben daselbst hätte statt *e* mit der 6, auch ein reiner Accord zu *c* gelten können. Weiter hätte der reine Accord statt des Sexten-Griffs stehen können, wenn man im 4ten Satz statt *b g*; im 6ten Satz statt *fis d*; im 8ten Satz statt *dis H*; und im 9ten Satz statt *Ais Fis*, und statt *d H* genommen hätte. Dieses habe wiederum nur angeführet, um einem Liebhaber eine Anzeige zu thun, woher es komme, daß der Baß eines Liedes variiren kan, wie denn hier der 7te und 8te Satz im Discant einerley ist, der Baß aber im 8ten Satz geändert worden; sonsten spielet man freylich den Baß so, wie er zum Liede stehet.

9) Wie statt eines reinen Accordes ein Sexten-Griff, und statt des Sexten-Griffs ein reiner Accord zu machen.

Eine Melodie kan vielerley Bässe haben.

10) Im 4ten Satz haben wir im Baß hinter $\bar{c}$ einen Punct, deswegen wird nun bey $\bar{g}$ im Discant nochmals ein Griff zu $\bar{c}$ angeschlagen; weil aber die linke Hand der rechten so nahe ist, so kan die rechte nur zwey Töne, nemlich $\begin{smallmatrix}\bar{g}\\ \bar{e}\end{smallmatrix}$ anschlagen, das *b* im Baß aber schläget allein nach. Im 9ten Satz ist *e* im Baß ein halber Tact, und der Discant hat zwey Viertel dazu, deswegen wird hier der Accord zu *e* zweymal angeschlagen, einmal mit der Quinte, hernach mit der Octave oben.

10) Punct im Baß und andere Kleinigkeiten.

11) Wir finden hier auch 7 6 ein paarmal vor der Schluß-Note eines Satzes, nemlich im 2ten und 8ten Satz. Im 2ten Satz kan zur 7 nun die 5 wohl mit der 3 dazu genommen werden, weil doch der ganze Septimen-Griff schon vorhergelegen: man kan aber auch nur bloß die 3 dazu nehmen, da denn die rechte Hand sehr bequem einen Triller auf die nachschlagende 6 machen kan, der sich hier sehr schön schicket. Im 8ten Satz kan bey der 7 die Terzie $\bar{e}$ verdoppelt werden.

11) Vom Septimen-Griff.

 12) Weil
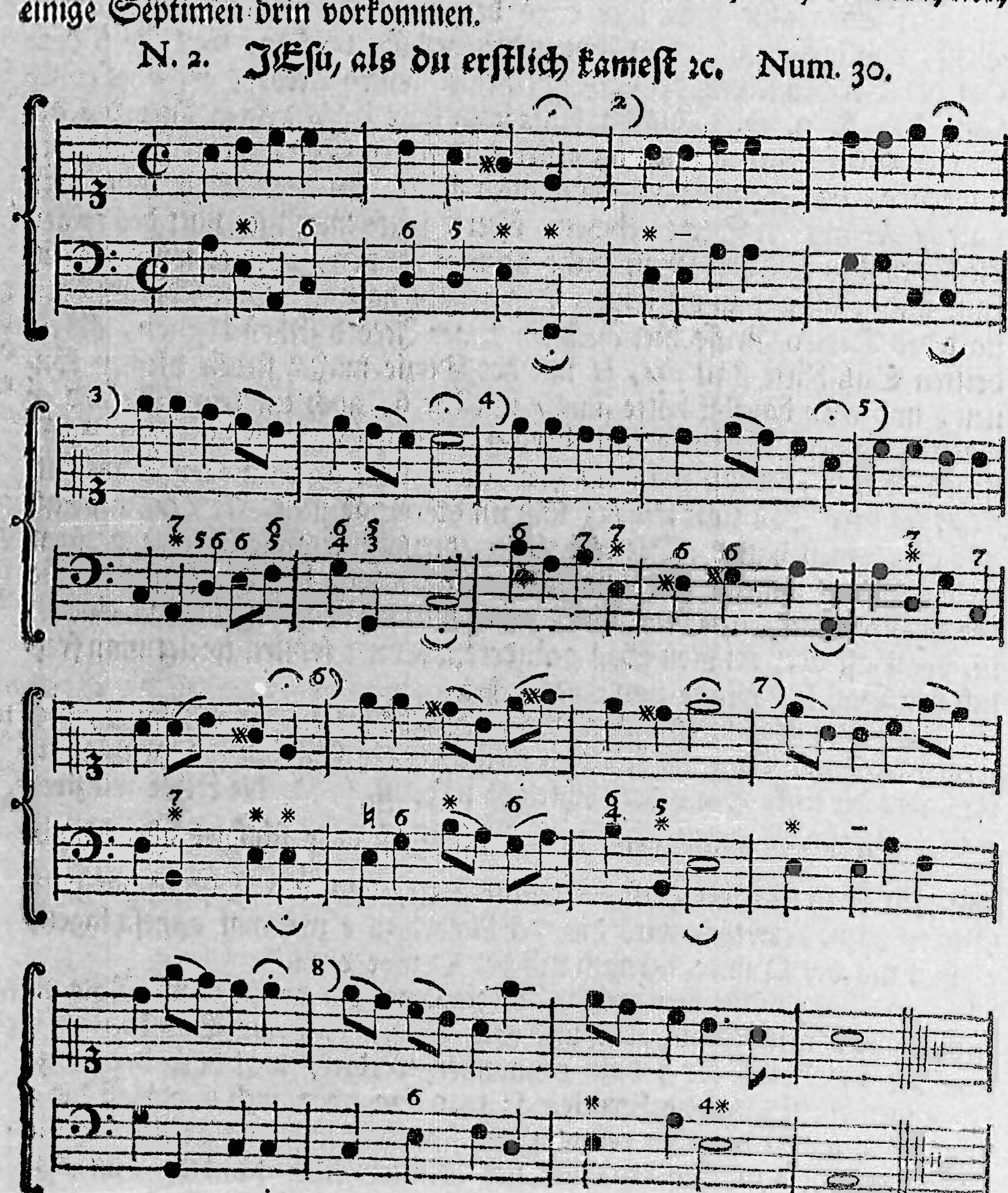
12) 7 nach der 8.

12) Weil nach der Octave, die sich vor der Schluß-Note hören läſſet, die Septima minor gut kan nachgeschlagen werden, wie Cap. XIV. §. 5. gezeiget worden; so kan solches allhier auch geschehen, Satz 1, 5, 6, 9 und 10. Nun ist es Zeit, weiter zu schreiten.

Das andere Lied aus *a moll.*

§. 2. Jetzt wollen wir eine leichte Melodie nehmen, weil doch noch einige Septimen drin vorkommen.

N. 2. JEsu, als du erstlich kameſt ꝛc. Num. 30.



Anmerkungen.

Anmerkungen. 1) Von der Ausweichung.

1) Diß ist nun eine leichte Melodie, und auch aus einer leichten Ton-Art, nemlich *a moll*. Der zweyte Satz kommt bald in *c dur*, worin der dritte Satz auch bleibet; der 4te und 5te Satz ist wieder *a moll*. Hier trift also ein, was im vorigen §pho in der 2ten Anmerkung gesaget worden, nemlich daß eine Melodie ihre vorige Haupt-Ton-Art wohl wieder nimt, und darnach wieder ausweichet. Der 6te Satz ist aus *e moll* (vide Cap. XIII. §. 30.). Der 7te Satz fängt in *a moll* an, kommt aber bald wieder in *c dur*, und schliesset auch darin; der letzte Satz ist erst *c dur*, und schliesset in *a moll*; weichet also dieses Lied aus in quintam moll und tertiam dur, vide Cap. XIII. §. 28. 29. 30. So lange nun eine Melodie *gis*, und so lange die Baß-Note *e* die Terzie major oder ein * über sich hat, so lange spielet oder moduliret man in *a moll*, denn *gis* ist das Semitonium unterwerts zu *a*; so wie *dis* das Semitonium unterwerts zu *e* ist, wie im 6ten Satz vorkömmt. Im dritten Satz finden wir über *A* ein * unter der 7. Diß * zeiget Tertiam maiorem zu *A*, nemlich *cis* an; weil nun *cis* das Semitonium unterwerts zu *d* ist, so möchte man denken, es käme die Melodie in *d moll*; allein, weil sich das *cis* gleich bey *e*, worüber die Sexta minor naturalis stehet, wieder verlieret, so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur das einzige *d* angehet. Hievon beliebe man Cap. X. §. 4. die letzte Hälfte der ersten Anmerkung nachzusehen. Eben so ist es mit dem * über *d* im 5ten Satz bewandt, und gilt das *fis* nur dem einzigen *g*, und das * über *H* allein dem folgenden *e*. Sonst sehen wir hier im 4ten Satz auch, wie *a moll* durch *fis gis* hinauf gehet.

Kleine zierliche Neben-Ausweichung.

2) Ein fremd * oder erhöhend ♮ hat die 6.

2) Wir haben Cap. X. §. 8. in der dritten Anmerkung die Regel gegeben: „Wenn eine Baß-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor „sich hat, so findet man darüber gemeiniglich eine 6.„ Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern man verdoppelt alsdenn entweder die 6, oder 3, oder es wird auch nur bloß die 3 dazu genommen. Solches finden wir nun hier im 4ten Satz bey *fis* und *gis*, deswegen bleibet hier nun die Octave weg. Die Verdoppelung der 6 geschicht hier bey *gis*; bey *fis* wird nur die 6 und 3 einfach genommen, und Alt und Tenor haben den Unisonum. Zweymal nach der Reihe geschicht die Verdoppelung nicht. Man sehe die angeführte Stelle im Xten Capitel noch einmal nach, denn diese Regel trift sehr oft ein. Sonsten kan hier die 8 bey den übrigen Sexten-Griffen mitgenommen werden.

3) Von 65 und 56.

3) Wir finden hier auch 65 und 56, wovon Cap. XIII. §. 13. nachzusehen. Im dritten Satz stehet über *d* 56, dahero wird erst zu *d* ein

reiner

reiner Accord angeschlagen, welches die 5 anzeiget, und hernach schläget man die Sexte zu *d*, nemlich $\bar{h}$, allein statt der 5te *a* nach, und $\bar{f}\,\bar{d}$ bleiben so lange liegen. Im ersten Satz stehet im Baß zweymal *d* nach einander in Viertel; hier wird nun die 5 nicht alleine nachgeschlagen, sondern es wird der ganze Accord zu *d* (welcher hier durch die 5 angezeiget wird), aufs neue wieder angeschlagen: wäre aber statt dieser beyden Viertel das *d* ein halber Tact, so schlüge die Quinte zu *d*, nemlich $\bar{a}$, nach, und die im Sexten-Griff vorhanden gewesene andere Töne $\bar{d}\,\bar{f}$ blieben liegen, und wären auch halbe Tacte. Wenn man aber auf einer Orgel oder Positiv spielet, so kan auch in diesem Fall, wenn der Baß zwey Viertel hat, $\bar{d}\,\bar{f}$ liegen bleiben, weil auf einem Orgel-Werke die Töne so lange klingen, als man die Tasten niedergedruckt hält; mit einem Clavier oder ihm ähnlichen besäyteten Instrumente hat es eine andere Bewandniß, da verlieret sich der Ton nach dem Niederschlage bald, und ist deswegen bey langsamen Noten aufs neue anzuschlagen.

Vom Liegenlassen der Töne.

4) Diß kan auf einer Orgel oft geschehen.

4) Es ist zu merken, daß man auf der Orgel mehr Bindungen machen, oder Töne, die aus dem vorigen Griff wieder zum folgenden Griffe gehören, liegen lassen kan, selbst bey langsamen Noten. Nun findet man oft, daß bald dieser, bald jener Ton der Mittelstimmen zu dem folgenden Griff liegen bleiben, oder gebunden werden kan, dadurch denn das zusammenhangende singende Wesen der Orgel hervorgebracht wird. Denn von diesen Tönen ist hier die Rede nur, nicht aber vom Ton der obersten oder Discant-Stimme, denn derselbe wird so oft aufs neue angeschlagen, als er im Discant ausgeschrieben stehet; wie denn hier in den ersten 5 Sätzen Ein Ton öfters zweymal nach einander vorkömmt. Es muß zwar auf einer Orgel nicht gedudelt, aber auch nicht als auf einem Flügel (Clavicymbel) gespielet werden, sondern man muß wissen die Vorzüge dieses so vollkommenen Instruments auf eine geschickte Art zu gebrauchen und hören zu lassen. Ich liebe es nicht, wenn einer die Orgel gleich einem Clavicymbel bespielet, und darauf hacket, hauet, reisset, schläget, stosset, und immer abgebrochener Weise (staccato) darauf herum spielet, oder oft gar so tobet, daß einem Organisten, dem das Orgelwerk anvertrauet worden, und dessen Sorge dahin gehet, seine Orgel in gutem Stande zu erhalten, oft angst und bange genug werden kan bey dem Spielen solcher Leute, die die Structur der Orgel nicht kennen, und nur zur Ostentation oder Praleren darauf spielen, als hätten sie, ich weiß nicht welch eine unverderbliche Maschine unter Händen. Weil das Choral-Spielen, der Organisten Haupt-Werk ist, und ihnen zu Dienst sonderlich der erste Abschnitt meines Werks auch abgefasset worden, so werde am Ende desselben ein ihnen eigentlich angehöriges Capitel, von der

Orgelspielen muß nicht wie auf einem Flügel geschehen.

Orgel

Orgel und deren Bespielung anhängen. Nun wieder zu unserer Melodie.

5) Wir finden hier im dritten, sonderlich aber im 4ten und 5ten Satz, auch den Septimen-Griff. Im dritten Satz ist die 7 über *A* mit der Terzie major; hier kan nun die Quinte, weil die Septima oben lieget, dazu genommen werden, motus contrarius gibt alle Freyheit dazu. Im 4ten Satz haben wir den Septimen-Griff zweymal nach einander, nemlich über *b* und *e*; weil bey *b* das *d*, als eine Terzie zu *b*, oben lieget, so kan hier die Octave am besten dazu genommen werden. Wer hier die Quinte dazu nehmen wolte statt der Octave, der müßte quintam perfectam *fis* dazu nehmen, oder die Tenor-Stimme bekäme im folgenden Griff eine übergrosse Secunde (Secundam superfluam) von *f* nach *gis*; man machte nun zwar keine verbotene Quinten, wenn man zum Septimen-Griff zu *b* die Quinte *fis* nehmen würde; allein es bekäme die Septima ihr Recht nicht, denn sie muß, wie gesaget, in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen bleiben, und auch darin unter sich resolviren; im vorigen Griff hatte der Tenor *a*, als welches die 7 zu *b* ist, deswegen muß nun der Tenor das *a* auch behalten, und im folgenden Griff einen Ton niedriger gehen; wer nun zu *b* die Quinte *fis* genommen hätte im Tenor, als der untersten Mittelstimme, der hätte dem Alt die Septime zu *b*, nemlich *a*, gegeben, und daran nicht recht gethan; denn obgleich die Resolution, die in *gis* geschicht, wieder in der Tenor-Stimme käme, so wäre es doch eine unrichtige Verwechselung der Stimmen, wofür sich ein Liebhaber des General-Basses, der sich gerne gründlich informiren will, hüten muß. Dahero schicket sich nun die Octave beym Septimen-Griff zu *b* am besten, denn alsdenn bleibt die Septima in der Stimme, darin sie gelegen, und resolviret auch darin. Wolte man aber in der Tenor-Stimme die Quinte *fis* nachschlagen, und *a* aufheben, so wäre diß eben allhier nicht unrecht, sondern diß *fis* bekäme alsdenn die Gestalt einer durchgehenden Note, und thäte keinen Schaden, die Resolution geschähe doch wieder im Tenor. Beym Septimen-Griff zu *e*, mit der Terzie major, lieget die Septima oben, deswegen kan die Quinte *h* dazu genommen werden.

5) Vom Septimen-Griff, und ihrer Präparation und Resolution.

6) Im 5ten Satz finden wir die 7 dreymal, sie könte aber wol fünfmal angebracht worden seyn; ich habe aber diesen Satz so gelassen, wie er im Hallischen Gesangbuch stehet. Diß ist nun der rechten Septimen Gang, wie man ihn nennet, und wovon schon Cap. XIV. §. 13. Anzeige geschehen ist; wir wollen uns hiebey noch ein wenig aufhalten. Es ist gewiß, daß die Septima minor lieblicher klinget, als die Septima major, daher sie auch bey den Griffen, wo die 7 öfters nach einander vorkommt,

6) Der Septimen-Gang.

darunter mischet sich oft die Septima maior.

kommt, besser harmoniret, als die grosse Septima; indessen aber kan man ihrer doch so wenig bey einer Folge von Septimen-Griffen entrathen, als man bey der Folge vieler reinen Accorde die kleine Quinte entbehren kan (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Es kan aber auch wohl diese Septimen-Folge aus lauter kleinen Septimen bestehen, und einem Gelegenheit geben, in eine andere Ton-Art zu kommen, wovon hernach im 2ten Abschnitt noch etwas vorkommen wird.

7) Die Beschaffenheit des Septimen-Ganges im Baß.
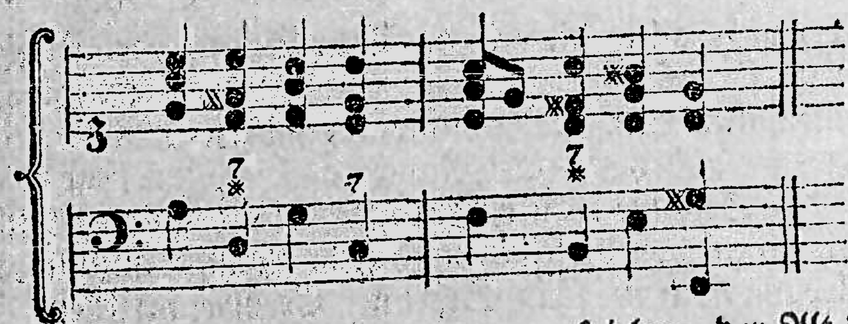
7) Wir haben eben gesaget, daß in diesem 5ten Satz wol 5 Septimen-Griffe hätten stehen können, und alsdenn müßten *g* und *f* auch eine 7 über sich haben; wer das nun bey Spielung dieses und anderer dergleichen Sätze thun wolte, der thäte nicht unrecht daran. Denn wenn der Baß eine Quarte steiget, und eine Quinte fället, wie hier; so können zu solchen Baß-Noten entweder lauter reine Accorde kommen, oder man kan lauter Septimen-Griffe daraus machen. Hier finden wir eins ums andere, nach dem reinen Accord eine 7, und nach der 7 wieder einen reinen Accord. Weil nun hier im Septimen-Griff die 7 oben lieget, so kan die Quinte gar wohl dazu genommen werden. Es würde aber besser gewesen seyn, wenn im andern Tact unsers Satzes im Baß statt *f*, *fis* gesetzet wäre, weil alsdenn der Tenor keine Secundam superfluam bekäme, denn im Griff zu *f* hat der Tenor $\bar{c}$, und im Septimen-Griff zu *H* bekömmt der Tenor $\overline{dis}$, $\bar{c}$ $\overline{dis}$ aber ist eine Secunda superflua; hätte aber der Baß statt *f*, *fis* mit der Septima, so wäre dieser unrichtige Gang vermieden. Machte es einer so, wie es hier stehet, so würde zwar das Gehör mancher Spieler, nichts unartiges drin gewahr werden; denn das Gehör lässet sich leicht betriegen: indessen findet man bey der Untersuchung doch etwas verbotenes darin, ja, wolte man dem Tenoristen seine Stimme nach den gemachten Griffen ausschreiben und zu singen geben, so würde er diesen ungeschickten Gang von $\bar{c}$ nach *dis* bald merken; denen Fingern des General-Bassisten aber verursachet es eben keine Schwürigkeit, um desto verführischer ist es nun. Die weiche Ton-Art, das *a moll*, hat hierzu Anlaß gegeben, welches beydes *fis* und *f* haben kan, daher habe Cap. X. §. 6. in der 7ten Anmerkung auch gesaget, daß die moll-Töne eher als die dur-Töne zu ungeschickten Gängen verführen könten (man erinnere sich hiebey, was Cap. X. §. 6. in der 6ten Anmerkung zur Ermunterung einem Anfänger geschrieben worden). Wer hier den reinen Accord zu *f* behalten, und die Secundam superfluam in den Mittelstimmen vermeiden will, der nehme hier zur 7 die 8 und 3, als welches oft geschicht, wenn die 7 oben lieget, alsdenn wären die Griffe folgender gestalt:

Ungeschickter Gang

fällt zwar nicht allen ins Gehör;

aber ist doch zu vermeiden.
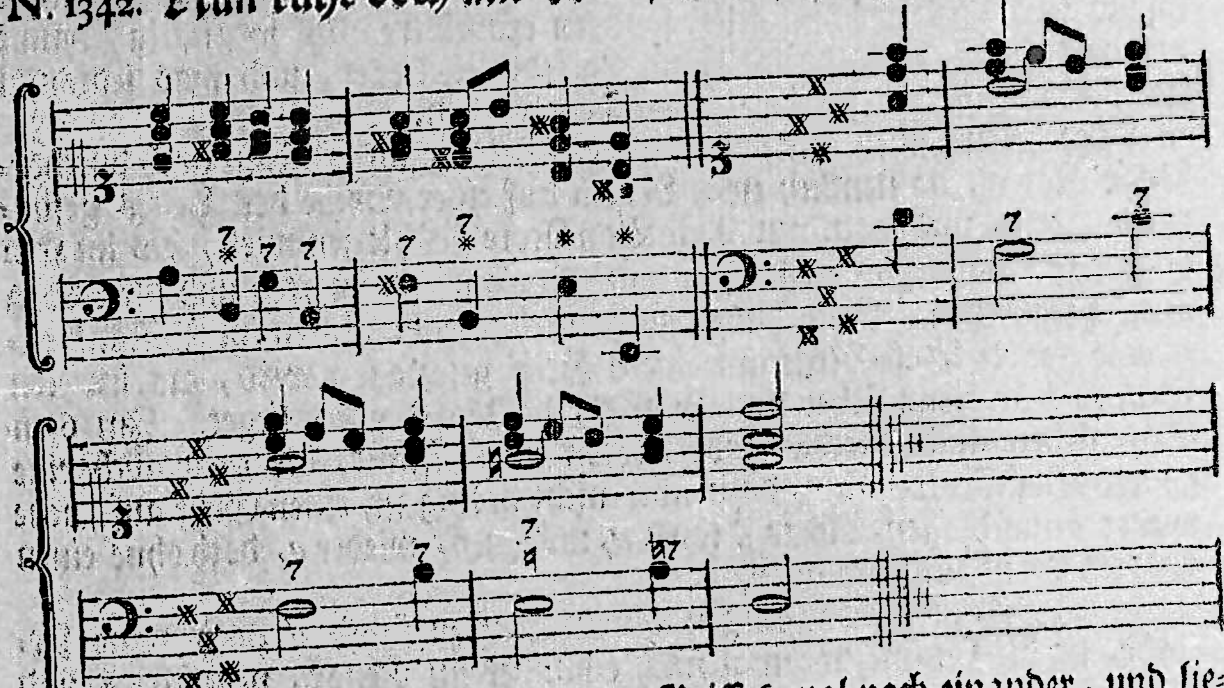
Die moll-Töne verführen leicht dazu.



Diß wäre nun die beste Art, diesen Satz zu spielen, der Alt hat hier zwar eine Tertiam diminutam (eine verkleinerte Terzie) nemlich *f dis*, welche allen Sängern auch nicht im Halse stecket; allein sie kommt doch oft vor, selbst in der Melodie, und zwar mit guter Wirkung (im Wernigeröder Choral-Buch kan man Proben davon sehen). Ueberhaupt muß die Octave zum Septimen-Griff in verschiedenen Fällen genommen werden, selbst alsdenn, wenn die 7 oben lieget (als wo sonst gemeiniglich die Quinte dazu genommen wird) wie mit vielen Beyspielen könte gezeiget werden; im 2ten Abschnitt werden wir solches auch weitläuftiger finden.

8) Septimen-Gang in ein Paar Exempeln vorgestellet.
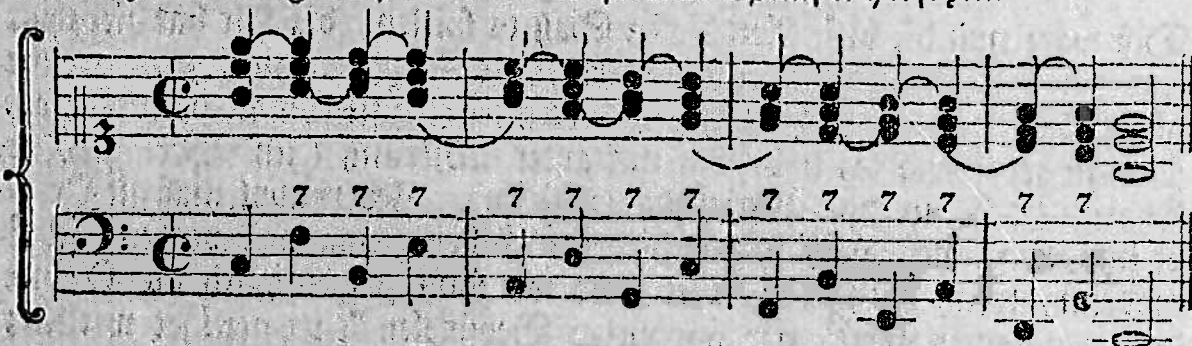
8) Weil dieser Satz uns den bekanten Septimen-Gang anzeiget, so wollen wir nicht allein denselben mit lauter Septimen, sondern auch noch einen andern aus der schönen Melodie im grossen Hallischen Gesangbuch (in der Edition in länglich Duodetz findet sich eine andere Melodie) N. 1342. **Nun ruht doch alle Welt, und ist fein stille** 2c. hersetzen:



Im letzten Exempel ist der Septimen-Griff 6 mal nach einander, und lieget zuerst die 7, und dann die 3 oben, eins ums ander. Lieget die 7 oben, wie hier zu Anfang eines Tactes, so nimt man 5, 3 dazu; lieget aber die 3 oben, wie hier bey der letzten Note des Tactes, so nimt man 8, 3 dazu: als-

alsdenn bleibet nicht allein die 7 in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen; sondern sie resolviret auch in eben derselben Stimme, wie aus den Exempeln nachzusehen. Die Achtel im andern Exempel gehen allein, und machen weiter nichts als eine Manier aus. Man thut wohl, wenn man sich mit der Septime recht bekant machet; im andern Abschnitt wird es Gelegenheit geben, von derselben noch mehr Exempel anzuführen. Wir wollen zur Uebung noch ein klein Septimen-Exempel hersetzen.

Septimen-Exempel mit Bindungen.



Hier ist allezeit eine gebundene Septima, wie aus dem Exempel zu sehen, sie hat also im vorigen Griff schon gelegen, die Resolution ist auch ganz richtig, als welches ein Liebhaber, der lehrbegierig ist, selbst untersuchen mag. Wer dieses Exempel zu seiner Uebung exerciret, der hat hier nicht nöthig, die Bindungen zu machen; man hüte sich aber, daß man solche aus einander fliessende und auf einander folgende Septimen-Griffe nicht nur so ohne Bedacht hinspielet, sondern examinire alles sorgfältig, damit man einsehen lernet, wo die Septime iederzeit lieget, und was iedesmal für Neben-Ziffern dazu sind genommen worden.

Erinnerung.

9) Durchgehende Noten im Discant ohne Baß,

9) Wir haben ferner in unserer Melodie im Discant auch durchgehende Noten, da nemlich zwey Noten auf einer Sylbe des Liedes gesungen werden, und wozu nur Eine Baß-Note geschlagen wird, als im 4ten Satz das $\bar{d}$ nach $\bar{e}$, im 5ten Satz das $\bar{h}$ nach $\bar{a}$, und im 7ten und 8ten Satz mehr dergleichen. Wir haben auch durchgehende Noten im Discant, dazu eine aparte Baß-Note mit einem Griff geschlagen wird, als im 3ten Satz zu *f* im Baß stehet der Griff $\frac{6}{5}$, da die 6 oben lieget. Im 6ten Satz stehen auch durchgehende Noten im Discant, die zwar auch eine aparte Baß-Note haben, dazu aber nicht nöthig ist, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, als zu $\bar{h}$ wird *a*, und zu *fis* wieder *a*, doch ohne einen aparten Griff, angeschlagen.

mit einer Baß-Note und Griff,

ohne Griff.

10) Motus contrarius erlaubet Quinten und Octaven.

10) Im 8ten Satz finden wir im Baß zu *f* und *d* zwey reine Accorde, da die Quinte zweymal nach einander im Tenor, nemlich $\bar{c}$ $\bar{a}$, und die Octave zweymal nach einander im Alt, nemlich $\bar{f}$ $\bar{d}$, vorkommt, der motus contrarius aber, der hier vorkommt, entschuldiget und erlaubet hier dergleichen Quinten und Octaven; wie man denn dergleichen in Lieder-
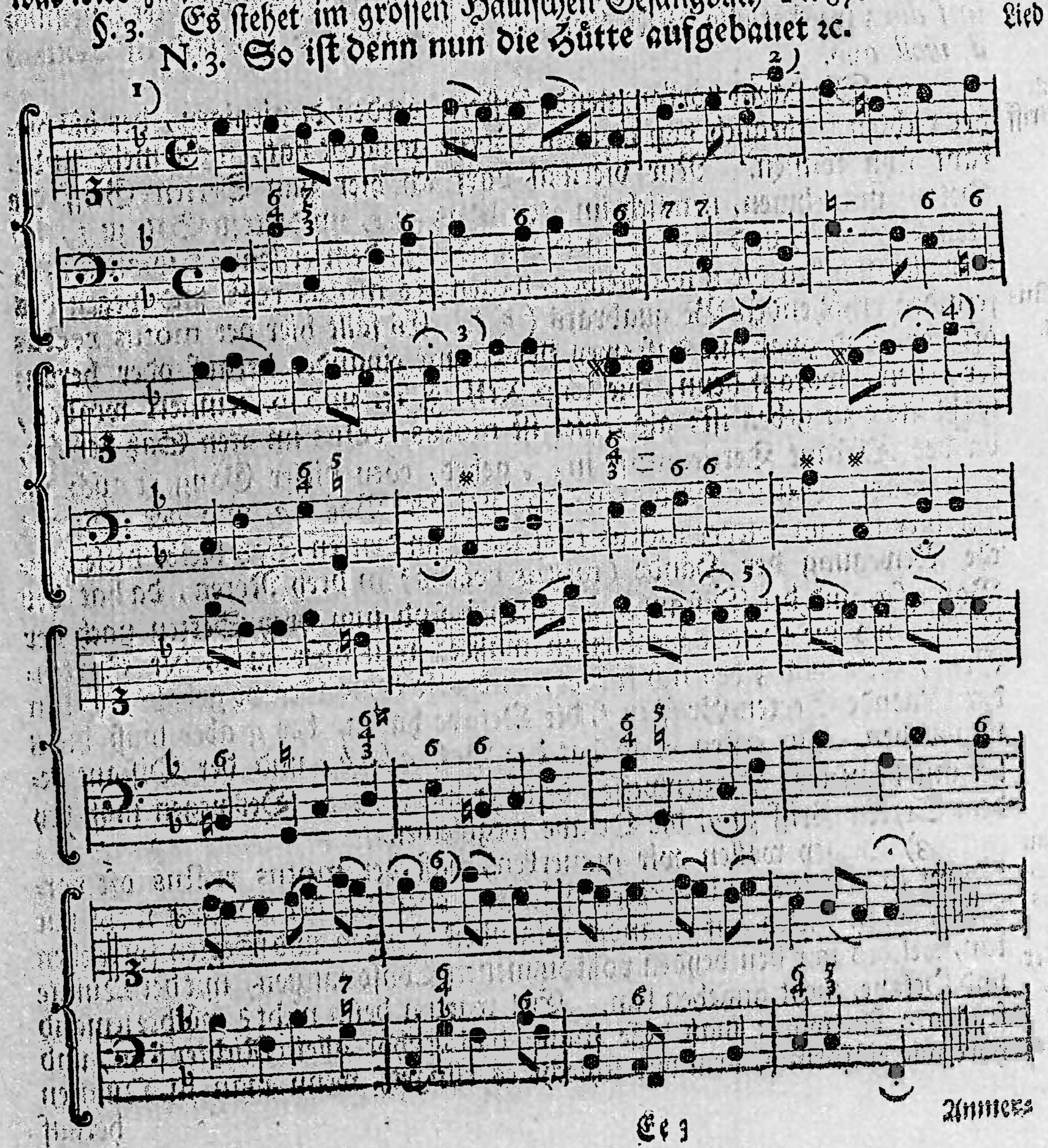
Melo-

Melodien sehr oft findet, und werden auch verstattet, weil sie motu contrario stehen; denn wer hier zu *d* einen vollkommen 4stimmigen Griff machet, wie denn erlaubt ist, der wird eben hiedurch solche Quinten und Octaven hinlänglich bedecken, oder man könte auch zu *d* im Accord die Octave weglassen, und die Terzie *f* verdoppeln, und zu *e* einen vierstimmigen reinen Accord anschlagen. Auf diese Weise sind Quinten und Octaven motu contrario erlaubt; eben wie, so gar motu recto, eine kleine Quinte auf eine vollkommene folgen darf; wovon hernach Cap. XVII, §. 14. etwas wird zu finden seyn. Wir gehen aber zum dritten Liede.

Das dritte Lied aus *f dur.*

§. 3. Es stehet im grossen Hallischen Gesangbuch N. 87.

N. 3. So ist denn nun die Hütte aufgebauet rc.



Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Ausweichung dieser Melodie.

1) Diese Melodie ist aus *f dur*; die Neben-Töne, darin sie ausweichet, sind *c dur* und *d moll*. Der 2te Satz weichet ins *c dur*, welches an dem ♮ vor *h* zu erkennen. Der 3te Satz ist aus *d moll*, welches am *cis* zu ersehen. Gleich die erste Note dieses Satzes, nemlich *A*, hat ein *, welches die Terzie major andeutet, über sich, welches *cis* das Semitonium unterwerts zu *d* ist, fängt derohalben dieser Satz gleich in *d moll* an, und schliesset auch darin. Der 4te Satz ist wieder in *c dur*, und darauf kommen die beyden letzten Sätze wieder in die Haupt-Ton-Art, nemlich in *f dur*; weichet also dieses Lied nur in Quintam *c dur* und in Sextam *d moll* aus.

2) Vom Sexten-Griff.

Motus rectus in 2 Noten.
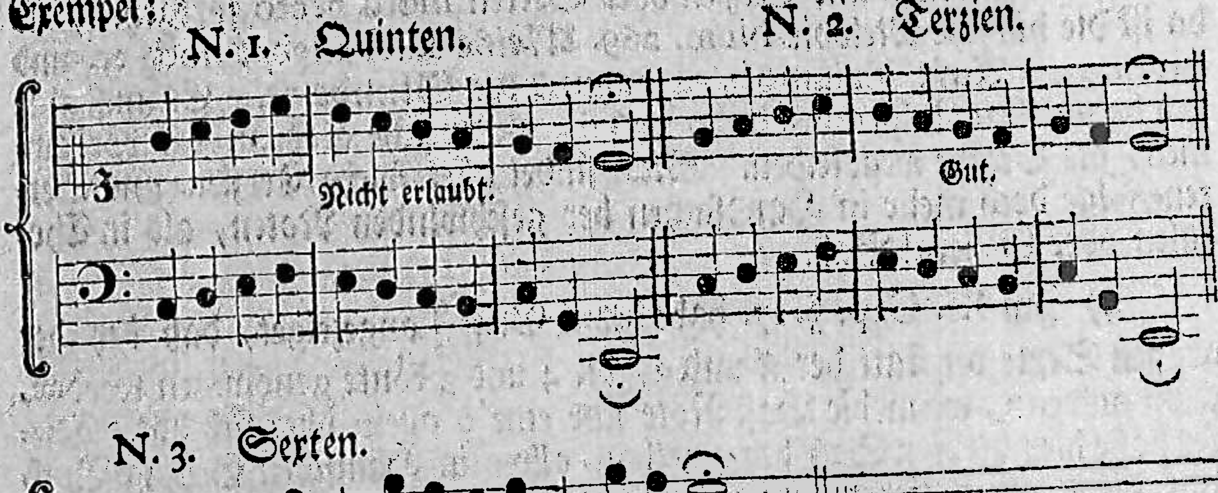
2) Die darin vorkommende Ziffern werden demjenigen, der bis hieher rechten Gebrauch von meinem Buche gemacht hat, nicht mehr unbekant seyn können. Nur viermal darf ich hier zum Sexten-Griff die Octave mitnehmen, nemlich im 2ten Satz zu *e*, im dritten Satz zu *f*, im 4ten Satz zu *e*, und endlich im letzten Satz zu dem ersten *a*; sonsten muß hier allenthalben die 8 wegbleiben, wegen des motus recti und wegen des fremden erhöhenden Be quadrats (♮). Es fällt hier der motus rectus oft vor, und zwar nur daß zwey Noten mit einander herauf oder herunter gehen, worauf denn, wie Cap XIII. §. 15. und 16. erinnert worden, wohl Acht zu geben ist; als, hier ist motus rectus im 2ten Satz bey *Hc*, da der Discant Terzienweise in $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ gehet, eben dieser Gang ist auch im 4ten Satz. Im 5ten und 6ten Satz hat der Baß *b a*, und der Discant $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$, hier ist nun wieder motus rectus. Im dritten Satz bleibt diese gleiche Bewegung der Hände (motus rectus) in drey Noten, da hat der Baß *e f g*, und der Discant $\bar{\bar{cis}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$. Diß sind nun drey Sexten nach der Reihe, wo die Octave wegbleiben müßte; weil aber zu *e*, der Sexten-Griff, die 4 und 3 bey sich führet, und also keine Octave gehabt, so kan der folgende Sexten-Griff zu *f*, die Octave haben, bey *g* aber muß die 8 wegbleiben. Im ersten Satz hat der Baß *a b a b*, und der Discant gehet mit demselben Terzienweise, denn er hat $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$. Deswegen muß bey dem Sexten-Griff zu *a*, die Octave wegbleiben.
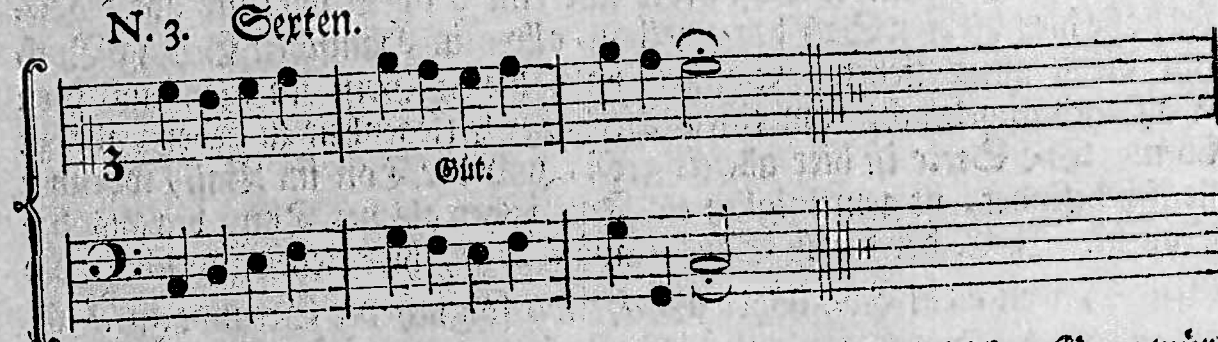
3) In 2stimmigen Spielen ist motus rectus Terzien- und Sextenweise erlaubt, aber nicht Quintenweise.

3) Hiebey wollen wir anmerken, daß der motus rectus oft vorkömmt in Terzien- und Sexten-Gängen, oder daß der Discant wohl mit dem Baß in vielen auf einander folgenden Terzien und Sexten fortgehen kan, welches mit den beyden vollkommenen Consonanzien, mit der Quinte und Octave, nicht angehen kan. Ey! warum denn nicht? möchte iemand fragen. Antwort: man lasse einmal das Gehör allein Richter seyn, und höre wie einförmig, arm und schlecht es klinget, wenn man in Quinten

herauf

herauf und herunter gehet, und wie munter und lieblich es dagegen lautet, Terzien- und Sexten-weise zu gehen. Man probire folgende drey Exempel:





Erinnerung hiebey.

N. 1. gehet in lauter vollkommenen Quinten fort, dergleichen Gang würde einem bald verdriessen, ist dahero auch aufs höchste verboten. N. 2. gehet in lauter Terzien, und N. 3. in Sexten motu recto fort; das ist erlaubt, und klinget auch lieblich. Indessen könte man einem den Terzien- und Sexten-Gang auch unleidlich genug machen, wenn man nemlich vier, fünf oder mehr grosse Terzien oder Sexten nach einander spielen wolte, z. E. wenn man hier im Discant statt f̄ fis̄, statt ḡ gis̄, und statt d̄ dis̄ machen würde, das wären denn lauter grosse Terzien, das klinget nun noch erbärmlicher, als der Quinten-Gang. Eben so elend klinget es, wenn ich lauter kleine Terzien daraus machen wolte, und statt ē es̄, und statt ā as̄ nehmen; das wären lauter kleine Terzien, und wäre in solchem Spielen gar keine Ton-Art. Es hat mit den Sexten, weil sie umgekehrte Terzien sind, eben die Bewandniß: man probire es, und nehme statt c̄ nur cis̄, so kommen lauter grosse Sexten heraus; oder man nehme statt h̄ b̄, und statt ē es̄, so wären es lauter kleine Sexten: das würde denn jämmerlich genug klingen. Wenn aber eine Terzien- und Sexten-Folge lieblich seyn soll, so muß die Ton-Art wohl in Acht genommen werden, dadurch denn die Terzie oder Sexte bald groß, bald klein wird. Diese Abwechselung nun mit groß und klein, so wie es iedesmal die Scala meiner

ner Ton-Art gibt, macht den Terzien- und Sexten-Gang erlaubt und wohlklingend. Im Hallischen Gesangbuch findet man verschiedene Melodien, die zuweilen mit Terzien oder Sexten motu recto fortgehen, als da ist die hübsche Melodie Num. 269. **Meine Liebe lebet noch** rc. und Num. 1323. **Auf! Triumph, es kommt die Stunde** rc. Es muß aber bey dergleichen Bässen bey der 7 und 6, als welche alsdenn oft vorkommen, die Octave wegbleiben. Man findet aber solche Terzien- und Sexten-Folge doch mehr in Handsachen bey geschwinden Noten, als in Choralen oder General-Baß.

4) Vom Griff $\frac{6}{4}{3}$.

4) Im XI. Cap. §. 17. habe beym Griff $\frac{6}{4}{3}$ angezeiget, daß bey der grossen Sexte oft statt der 8 und 3, die 4 und 3 könte genommen werden, selbst alsdenn, wenn die Baß-Note nur eine 6 allein über sich hat. Dieses habe hier im 3ten Satz bey *e* gethan, allwo im Hallischen Gesang-Buch nur die 6 allein stehet. Sonsten habe diesen Griff im 4ten und 6ten Satz auch angebracht, um einem Liebhaber Gelegenheit zu geben, ihn zu üben. Die Sexte ist hier allezeit groß, und der Ton im Baß, worüber sie sich befindet, ist gemeiniglich ein Ton höher als der Ton, daraus der Satz ist. Z. E. der dritte Satz ist aus *d moll*, hier stehet nun über *e* der Griff $\frac{6}{4}{3}$, weil *e* ein Ton höher als *d*, und folglich die Secunde zu *d* ist, als aus welcher Ton-Art, nemlich *d moll*, der ganze Satz ist; daher gibt man nun folgende **Regel**, die zwar erst in 2ten Abschnitt gehöret, allein die doch leicht zu fassen und beym Choral-Spielen auch oft angewendet werden kan, nemlich: **Die Secunde des Tons** (durch Ton, wird hier derjenige Ton verstanden, daraus ein Lied oder Satz eines Liedes oder ander musicalisches Stück ist) **hat die Sexte major über sich, wozu man gerne die Quarte und Terzie nimt.** In dur-Tönen ist die Sexta maior, naturalis, in moll-Tönen accidentalis. Weiter, der 4te Satz ist in *c dur*, *d*, welches $\frac{6\natural}{4}{3}$ über sich hat, ist abermals die Secunde des Tons (nemlich *d* ist eine Secunde zu *c*) und nimt deswegen diesen Griff gerne an. Der 6te Satz ist *f dur*, die Secunde nun zu *f* ist *g*, deswegen hat nun *g*, als die Secunde des Tons (*f*) den Griff $\frac{6}{4}{3}$ über sich. Diß ist nun auch eine Sexta maior, aber eine Sexta maior naturalis, wie wir eben gesaget haben, daß sie in den dur-Tönen natürlich ist; die andern beyden grossen Sexten im 3ten und 4ten Satz waren accidentales (zufällige), sie kamen vor, nicht in der Haupt-Ton-Art *f dur*, sondern in einer Neben-Ton-Art, darin *f dur* gerne auszuweichen pfleget. Wer dieses in Acht nimt und verstanden hat, daß die Secunde des Tons, daraus ein Lied oder Satz ist, immer die Sexte major über sich hat, die Ton-

Hat seinen Sitz über der Secunde des Tones.

Art

Art mag dur oder moll seyn (von den wenigen Exceptionen oder Ausnahmen ist hier noch nicht nöthig zu reden); der kan diesen Griff $\substack{6\\4\\3}$ öfters anbringen, wenn auch nur, wie man gemeiniglich findet, eine 6, 6 oder 6♮ darüber stehet. Das heisset nun: die *Secunda modi* hat *Sextam maiorem* mit 4 und 3 über sich. Uebrigens lieget hier in unserer Melodie immer die 6 oben, und 4 und 3 neben einander. Die drey kleinen Striche, die im 3ten Satze über dem andern *e* stehen, zeigen an, daß der vorhergegangene Griff noch einmal soll angeschlagen werden. Im ersten Theil des Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIV. §. 12. heisset es: „Man „findet über einer Baß-Note zuweilen kleine Striche – – –, dieses zeiget an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll; stehen 2 oder 3 Striche über einander, als $=$ $\equiv$, so zeiget dieses an, daß die „2 oder 3 vorhergegangene Ziffern, auch noch zu der Note gelten sollen, „darüber solche Striche stehen.„ Ordentlich muß alsdenn die Baß-Note auch stehen bleiben. Im neuen Wernigeröder Choral-Buch aber hat man sich dieses kleinen Strichs auch noch bedienet, um den Griff $\substack{4\\2}$ anzudeuten, so oft er nemlich im Durchgange (vide Cap. XVI. §. 8.) vorfällt; da der kleine Strich denn keine Anzeige einer stehen bleibenden Ziffer, sondern eines zu wiederholenden vorhergegangenen Griffs der rechten Hand anzeiget, wie denn auch immer geschicht, wenn der Griff $\substack{4\\2}$ als im Durchgange stehet. Denen Liebhabern dieses Choral-Buchs dienet dieses zur Nachricht. Man sehe in bemeldetem Choral-Buch p. 225. lin. 2. Tact 4. item p. 216. lin. 2. Tact 2c. Wenn ferner über einer stehenden Note zwey bis drey Ziffern stehen, wovon im folgenden Griff eine oder zweene sollen unverändert stehen bleiben; so wird solches auch durch eben dergleichen Strich nach der Ziffer, die stehen bleiben soll, angezeiget, als: $\substack{7\\4\\3}\substack{6\\-\\-}$, $\substack{7\\5}\substack{6\\-}$, $\substack{5\\4}\substack{-\\3}$. Zuweilen wird dieses Strichlein auch statt eines Bogens bey einer durchzugehenden Note gefunden.

Von den kleinen Strichen über einer Baß-Note.

5) Die Septimam finden wir hier auch viermal. Im ersten Satz stehen alle Neben-Ziffern der Septime, nemlich 5 und 3, ausgeschrieben. Was bedeutet das? es ist ja bekant, daß zur Septime, wenn sie oben lieget, die 5 und 3 ordentlich kan genommen werden. Antwort: Es ist zwar eben so höchstnöthig nicht gewesen; allein, wenn im Baß Ein Ton mehr als einmal vorkömmt, oder daß die rechte Hand zu Einer Baß-Note mehr als Einerley Griff anschlagen soll; so wird manche Ziffer geschrieben, die man sonst nicht drüber schreibet, als z. E. wenn zu einem Ton ein reiner Accord seyn soll, so stehet ordentlicher Weise keine Ziffer drüber, und doch wird man oft $\substack{5\\3}$, 8, 3, ♭, ♮, * über einer Note finden, wodurch weiter nichts, als ein reiner Accord angezeiget wird. Hat

5) Warum die Neben-Ziffern zu einer Dissonanz oft ausgeschrieben werden.

Wenn und wie ein reiner Accord oft durch Ziffern angedeutet wird.

nun eine Note $\substack{6\\4}$ gehabt, so hat entweder die folgende Note, welche aber eben wie die vorhergegangene Note heisset, oder dieselbe Note selbst $\substack{5\\3}$ über oder hinter sich. Das heisset nun so viel: aus der 6 soll eine 5, und aus der 4 eine 3 werden, darum stehen die Ziffern auch also neben einander: $\substack{6\,5\\4\,3}$, wie hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz zu sehen. Es wäre also nicht übel gethan gewesen, wenn hier im ersten Satz über $\substack{6\\4}$ erst die 8 gestanden, und dann gleich die 7 darneben, also: $\substack{8\,7\\6\,5\\4\,3}$. Denn dieses zeiget deutlich an, daß aus der 8 eine 7, aus der 6 die 5, und aus der 4 eine 3 werden soll, es ist aber nicht viel gebräuchlich beym Griff $\substack{6\\4}$ die 8 zu schreiben; hieraus sehen wir, daß die letzte Ziffer die Resolution der vorhergegangenen Dissonanzien anzeiget: denn obgleich hier nach der 8, welche keine Resolution bedarf, eine 7, und also eine Dissonanz (die im folgenden Griff unter sich resolviret) ist; so stehet sie hier doch nur statt der Octave, wie wir Cap. XIV. §. 5. angezeiget haben. Wenn nun $\substack{7\\3}6$ stehet, so zeiget die 6 nur die Resolution der 7 an; hätte nun die 7 Neben-Ziffern bey sich, die auch Dissonanzien wären, so müßte hinter jeder Dissonanz die Resolution ausgeschrieben stehen, als: $\substack{7\,8\\4\,5\\2\,3}$, hier wird aus 7 eine 8, aus der 4 eine 5, und aus der 2 eine 3. $\substack{9\,8\\4\,3}$ zeiget, daß die 9 sich in 8, und 4 in 3 resolviren soll. Diß wäre nun Ziffer nach Ziffer; zuweilen findet man auch, daß nach zwey Ziffern nur Eine Ziffer folget, als: $\substack{6\\4\,3}$, $\substack{5\\4\,3}$, $\substack{9\,8\\6}$ 2c. diß zeiget nun an, daß die Ziffer, welche keine Zahl hinter sich hat, liegen bleiben soll, und nicht darf verändert werden. Diß habe allhier anzeigen wollen. Ein mehreres davon siehe Cap. XVII. von den Signaturen.

6) Fingersetzung.

6) Weil ich hoffe, daß man aus dem vorigen den Septimen Griff schon wird kennen gelernet haben, so will mich dabey nicht länger aufhalten. Im 6ten Satz ist im Baß die Application oder Fingersetzung ein wenig incommode, deswegen nun will diesen Satz mit der Fingersetzung hieher setzen:

3 4 2 1 3 4 5 3 3 2 2 5

Wer hier beym 2ten *f* den Daumen nicht untersetzte, der würde das *B* mit der Folge schwerlich treffen. Es ist diese Melodie, wegen der vielen Vorschläge (oder besser Nachschläge, weil sie nach dem Griff geschlagen werden), die darin vorkommen, Cap. XIII. §. 22. angeführet werden, und wovon dieses Capitel §. 1. in der 4ten Anmerkung nachzusehen. Den Ueberschlag haben wir hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz.

7) Punct allein im Baß.

7) Im 2ten Satz finden wir hinter *g* ein Punct, diß lehret nun, daß das vorhergegangene *g* noch um ein Achtel soll verlängert werden,
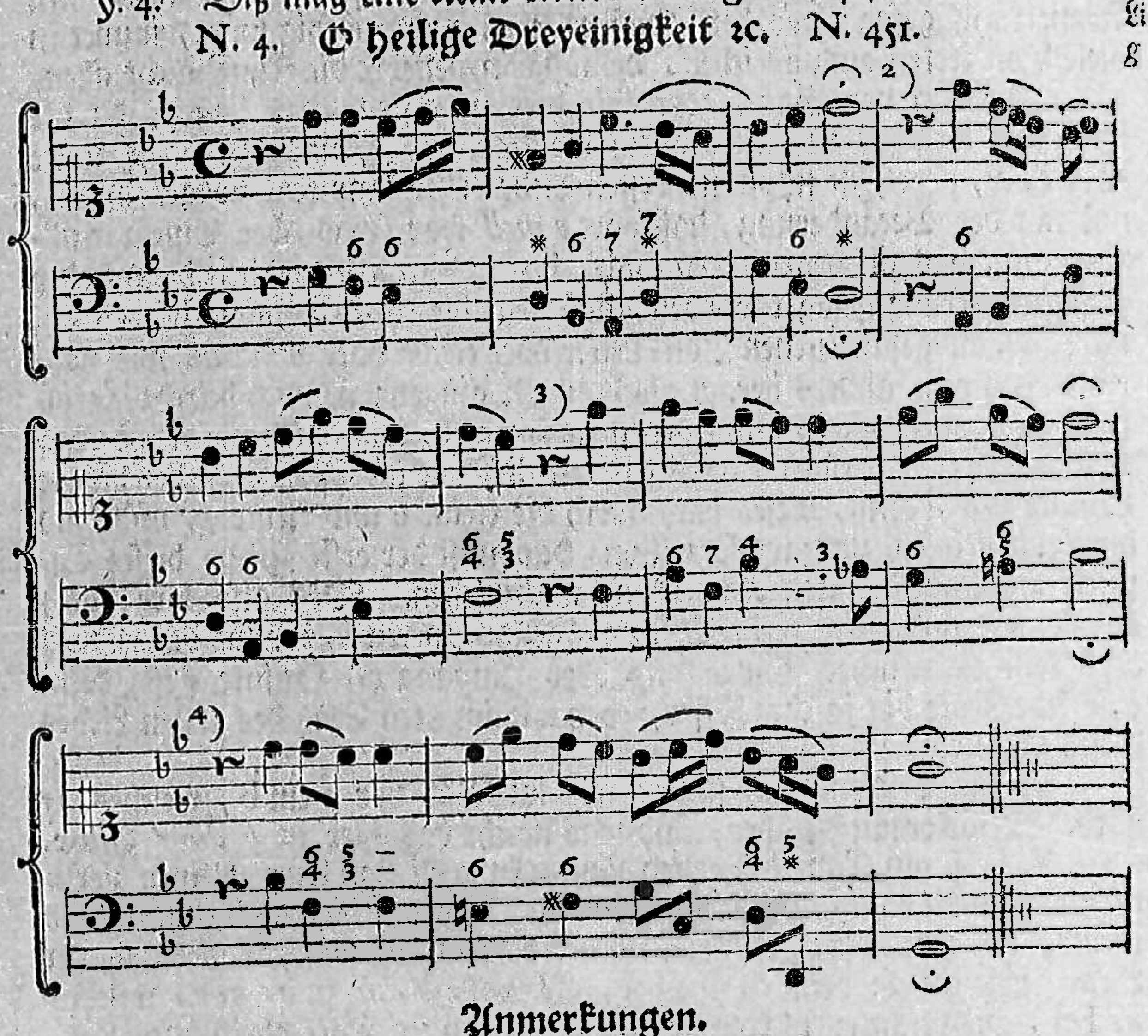
und

und daß die rechte Hand noch einmal einen Griff zu *g*, da die Terzie major *b* oben lieget, anschlagen soll, darauf denn *f* im Baß allein nachgehet. Und hiemit gehen wir zum 4ten Liede.

Das vierte Lied aus *g moll*.

§. 4. Diß mag eine kleine Melodie aus *g moll* seyn.

N. 4. O heilige Dreyeinigkeit ꝛc. N. 451.



Anmerkungen.

Anmerkungen. 1) Ausweichung.

1) Diese kurze Melodie von 4 Sätzen weichet im 2 und 3ten Satz in *b dur* aus, und weiter auch nicht. Der erste und letzte Satz sind aus *g moll*, welches am *fis* zu erkennen, daß aber der andere und dritte Satz aus *b dur* sind, siehet man an keinem fremden * oder ♮, sondern an dem *f* (womit *g moll* nur im Heruntergehen, wie der erste Satz zeiget, zu thun hat), denn das Semitonium unterwerts zu *b* ist naturalis, nemlich *a*. Cap. II §. 20. haben wir gezeiget, wie immer eine harte und eine weiche Ton-Art einerley Vorzeichnung haben, als hier *g moll* und *b dur*; dahero erblicket man nun allhier in *b dur* kein fremdes *, ♭, oder ♮. Es könte aber nach Cap. XIII. §. 28. 29. 30. *g moll* ausweichen in

 b dur,

b dur, *c moll*, *d moll*, *es dur* und *f dur*, aber nicht in *a moll*, wie aus dem angeführten Capitel, worin von der Ausweichung der dur- und moll-Töne geredet worden, zu ersehen. Es weichet aber unsere Melodie nur bloß in *b dur* aus, zum Beweis dessen, was Cap. X. §. 6. in der 3ten Anmerkung gesaget worden, daß es eben nicht nöthig wäre, immer in viele Ton-Arten auszuweichen, denn darin bestehet die Kunst nicht allein.

2) Gang des Basses zur Quinte, durch die kleine 7 und kleine 6.

2) Eben der Gang, den wir hier im ersten Satz haben, da der Baß in *g moll* zur Quinte *d* durch die kleine 7, *f*, und durch die kleine Sexte, *es*, gehet, ist schon im ersten Liede dieses Capitels vorgekommen, nur mit der Veränderung, daß dort *e moll* war (was aber Einem moll-Ton gilt, das gilt dem andern auch), bey welcher Gelegenheit denn in der 3ten Anmerkung gesaget worden, daß zwar die moll-Töne nach der Cap. II. §. 27. ausgeschriebenen Ton-Leiter oder Scala oder Schema, wie man es nennen will, anders herauf als herunter gingen; nemlich durch die grosse Sexte und grosse Septime gehen sie herauf, und durch die kleine Sexte und Septime herunter. Wie die moll-Töne im Heruntergehen bis zur Quinte des Tones, dieses bald durch die kleine 6 und kleine 7, und bald durch die grosse 6 und grosse 7 thun, davon ist der erste §phus dieses Capitels am Ende der 3ten Anmerkung nachzusehen. Daß also hier durch die kleine 7 und kleine 6 zur Quinte *d* gegangen wird, kommt daher, weil hier kein eigentlicher Durchgang oder Hingang zur Quinte *d* ist, denn eine iede Note hat ja ihre Ziffer, eben wie im 8ten Satz des ersten Liedes dieses Capitels.

3) Kleine Neben-Ausweichung.

3) Im dritten Satz finden wir im Baß vor *a* ein b, welches *as* wird. Wo kommt das her, und was macht das hier in *b dur*? Antw. Cap. X. §. 4. am Ende der ersten Anmerkung ist von einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung geredet worden, dieses ist hier auch nun anders nichts, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung eines Tones, worin *b dur* gerne gehet: denn es scheinet, als wolle *b dur* in *es dur*, welches *as* hat, ausweichen; es kommt aber im folgenden Tact gleich *a* wieder, deswegen ist und bleibt es eigentlich *b dur*.

Einige Ausweichung wird an der kleinen Quarte erkant.
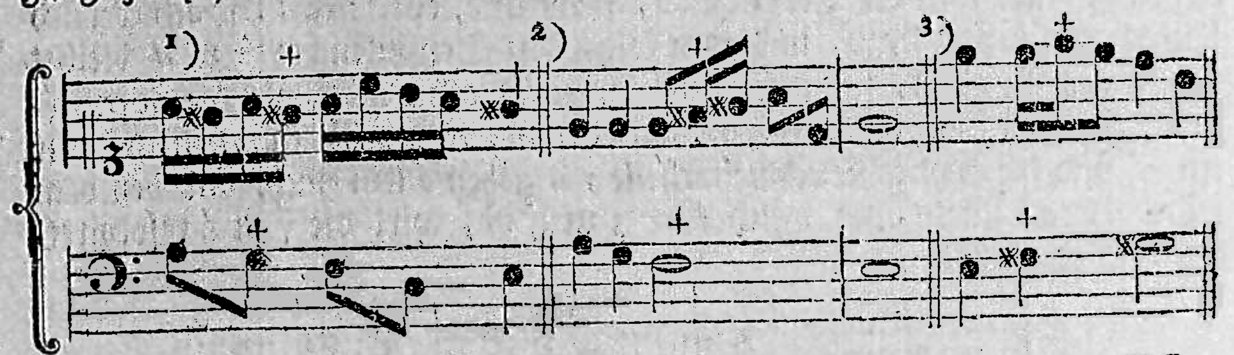
Diejenige Ton-Arten, deren Semitonium unterwerts weder durch * noch ♮ angezeiget werden darf, als *f dur*, dessen Semitonium unterwerts ist natürlich, nemlich *e*. *B dur* hat *a*, welches auch natürlich ist, weil es weder durch *, noch ♭, oder ♮ darf gemacht werden. *Es dur* hat *d* zum Semitonio unterwerts; ich sage dergleichen Ton-Arten verrathen sich, oder werden erkant am b, wodurch die natürlich grosse Quarte, zur Quarte minor wird, als welche kleine Quarte in der Scala oder Ton-Folge aller dur- und moll-Töne seyn muß, wie aus der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* (wornach sich alle andere Ton-Arten richten) Cap. II. §. 1. pag. 17. zu ersehen. Wenn nun ein

ein dur-Ton und der mit ihm gleiche Vorzeichnung habende moll-Ton, als z. E. *c dur* und *a moll*, in *f dur* ausweichen will, so wird solches erkant, an dem b vor *h*. Ist ein Stück aus *f dur* oder *d moll*, und will in *b dur* ausweichen; so bekommt *e* ein b, und wird *es*. Ist ein Stück aus *g moll* oder *b dur*, und will in *es dur* ausweichen, wie hier, so nimt *a* ein b vor sich.

4) Octava diminuta, woher sie entstehe.

4) Im letzten Satz im 2ten Tact hat der Baß *e* mit der 6, und der Discant schlägt doch $\overline{\overline{es}}$ nach, als wozu das *e* noch liegen bleibet, diß wäre also eine Octava diminuta, Octava deficiens, oder verminderte Octave, welche sehr selten vorkömmt. Allein, weil die moll Töne anders herauf als herunter gehen, so entstehet daher wol diese verminderte Octave. Wolte hier nun der Discant das $\overline{\overline{e}}$ im Nachschlag haben, so würde die Verdoppelung der grossen Sexte (denn *e* ist die Sexta maior accidentalis zu *g*, die keine Verdoppelung vertragen kan) dem Gehör gar zu hart seyn, da hingegen hier das $\overline{\overline{es}}$ (statt $\overline{\overline{e}}$) gar gelinde ohne Beleidigung der Ohren durchschleichet. In solchem geschwinden Durchgang will sich nicht allein die Octava deficiens (oder diminuta), sondern auch wol die Octava superflua, sonderlich in moll-Tönen, zuweilen einfinden. Herr Kellner hat in seinem Unterricht zum General-Baß folgende Exempel, um zu zeigen, wie die verminderte und vermehrte Octaven im geschwinden Durchgang Platz haben können, es sind diese:

Octava superflua.



In den beyden ersten Exempeln ist Octava superflua, und im 3ten Octava diminuta. Die Stelle, wo sich diese Octave hören lässet, ist mit + bemerket.

5) Vom Sexten-Griff.

5) Was ferner den Sexten-Griff betrift, in wie ferne in dieser Melodie die Octave dabey kan genommen werden, oder nicht, so muß im ersten Satz bey *f* und *es*, und hernach wieder zu *es* die Octave wegbleiben. Gleich im Anfang ist motus obliquus in 2 Noten, dann der Discant bleibet zweymal auf $\overline{\overline{d}}$, und der Baß gehet herunter, daher darf nun *f* zu seinem Sexten-Griff keine Octave haben. *Es* könte nun zwar die Octave wol haben, allein um die durchgehende Noten des Discants, als der

der obersten Stimme, bequem machen zu können, bleibet sie lieber weg. Das *es* im 3ten Tact dieses ersten Satzes, darf durchaus die Octave nicht haben, oder es bekäme der Tenor einen Gang in Secundam superfluam, nemlich *es fis*; es lässet sich aber hier der Griff $\frac{6}{3}$ anbringen, so hätte man doch drey Stimmen im Griff. Im zweyten Satz muß die Octave zum Sexten-Griff des zweyten *A* wegbleiben, weil motus rectus sonst Octaven verursachte. Im 4ten Satz bleibet sie bey *e* und *fis* auch weg, weil die Verdoppelung eines erhöhenden ♮ und fremden * nicht erlaubet ist; sonsten kan zu den übrigen Sexten-Griffen, die 8 mitgenommen werden.

6) Von der Septime und ihrer Resolution.

6) Die Septime haben wir hier dreymal. Im ersten Satz lieget die 7 zu *A* unten, da doch *g*, als daraus die 7 zu *A* werden solte, im vorigen Griff oben lag. Diß ist nun zwar nicht nach der gegebenen Regel, daß die 7 in derselben Stimme, darin sie gelegen, liegen bleiben muß; allein es ist zu entschuldigen, und durch eine kleine Stimmen-Verwechselung in Richtigkeit zu bringen; man nehme nur das *d*, welches im vorigen Sexten-Griff zu *B* der Alt gehabt hat, und mache einen Nachschlag in der obersten Discant-Stimme daraus, welches nicht allein nicht übel klinget, sondern auch eine gute Manier ist; so findet sich die Septime in der untersten Stimme, worin sie liegen bleiben, und regelmässig resolviren kan; und weil die Terzie zu *A*, nemlich *c*, oben lieget, so schicket sich Octave am besten dazu, und zum folgenden Septimen-Griff zu *d* bleibet wegen des Punctes, so hinter *c* stehet, nicht allein das *c*, als die Septima zu *d*, sondern auch das *a* liegen, und der Tenor machet aus seinem *g* nur ein *fis*, und die beyden Sechszehntheile *b a*, gehen allein nach, und bey dem *b* des dritten Tacts, als welches die 3 zu *g* ist, wird die 7 zu *d* resolviret, wie hier zu ersehen.

Im 3ten Satz haben wir bemerket, daß aus der 7 erstlich eine 4 zu *b* geworden, worauf die 3, worin beydes die Resolution der 7 zu *f*, als auch der 4 zu *b* geschicht, zum Puncte folget; diß ist nun ein bezifferter Punct (siehe Cap. X. §. 5. am Ende der 3ten Anmerkung). Hie wird zum Punct der

der Griff zu *b*, mit der Terzie oben, noch einmal angeschlagen, und *as* gehet allein nach. Daß aus der Septima, ehe sie sich resolviret, erstlich eine 4 werden kan, ist Cap. XIV. §. 6. angezeiget; daß heisset nun: eine Dissonanz wird in die andere verwandelt, und die Resolution wird dadurch aufgehalten.

7) Im Discant gibts hier viel solcher durchgehenden Noten, wozu kein aparter Griff erfordert wird, der bekanten Achtel-Noten zu geschweigen, als wovon schon genug erwähnet worden, so will hier nur der Sechszehntheile gedenken. Im ersten Satz werden die beyden 16theile *a* und *es*, wie auch *b* *a*, nachgeschlagen, eben so auch im 2ten Satz die Sechszehntheile *c* *b*. Im 4ten Satz aber stehet eine neue Baß-Note dazu, deswegen gehet nur das letzte von den beyden Sechszehntheilen allein.

7) Durchgehende Sechszehntheile.

8) Es hat diese Melodie nur eine einzige **förmliche** *Cadence*, nemlich zu Ende des letzten Satzes, da erst ein rechtes musicalisches Punctum kömmt. Der erste und dritte Satz hat am Ende nur eine **Fermate** (Diß ist ein neues Wort, und im **Waltherischen** *Lexico* nicht zu finden, es ist aber heutiges Tages Mode geworden, und zeiget eine Note an, bey der man stille halten soll, die auch, so oft sie in Handsachen vorkömmt, einen Punct mit einem Bogen ⌒ über sich hat, wie zu Ende eines jeden Lieder-Satzes gebräuchlich ist) oder musicalisches Colon, und der 2te Satz machet am Ende nur einen **Einschnitt** (als worauf in Handsachen gemeiniglich eine kleine Pause folget). Eine rechte Cadence wird zwar in Ansehung der Griffe der rechten Hand auf verschiedene Weise gemacht, allein der Baß lässet doch bey einer ordentlichen Cadence vor dem Final-Ton erstlich die Quinte des Tons, und zwar in dur und moll, hören, als wenn ein Satz oder Stück in *g dur* oder *g moll* schliesset, so gehet vor der Final-Note (das ist, vor der letzten Note) *g*, erstlich die Quinte (zu *g*), nemlich *d*, vorher; *b dur* lässet vor dem letzten *b* erst seine Quinte *f* hören; *c dur* lässet *g* vor dem letzten *c* hören; *d dur* die Quinte *a* u. s. w. Diese vorletzte Note (oder diese Note im Baß, welche vor der Note, woraus das Stück ist, hergehet) kan etwas länger, als es ihre Schreib-Art eigentlich erfordert, gehalten werden, und hat, wenigstens zuletzt, Tertiam maiorem über sich: besehe ich nun den Ton, der zu dieser Quinte oder vorletzten Note die Tertiam maiorem ausmachet, so finde ich, daß es die Septima maior oder das Semitonium unterwerts, meiner Ton-Art ist, als welches Semitonium unterwerts sich noch eben vor dem reinen Accord meines Final-Tones, worin ein Satz oder Stück schliesset, muß hören lassen. Weil aber, wie oben gesaget worden, diese Quinte des Tones, darin ich meinen Satz oder mein Stück schliessen will, ein

8) Förmliche Cadence, Fermate und Einschnitt.

Beschaffenheit einer rechten Baß-Cadence.

Warum die Quinte des Tones hier Tertiam maiorem über sich hat.
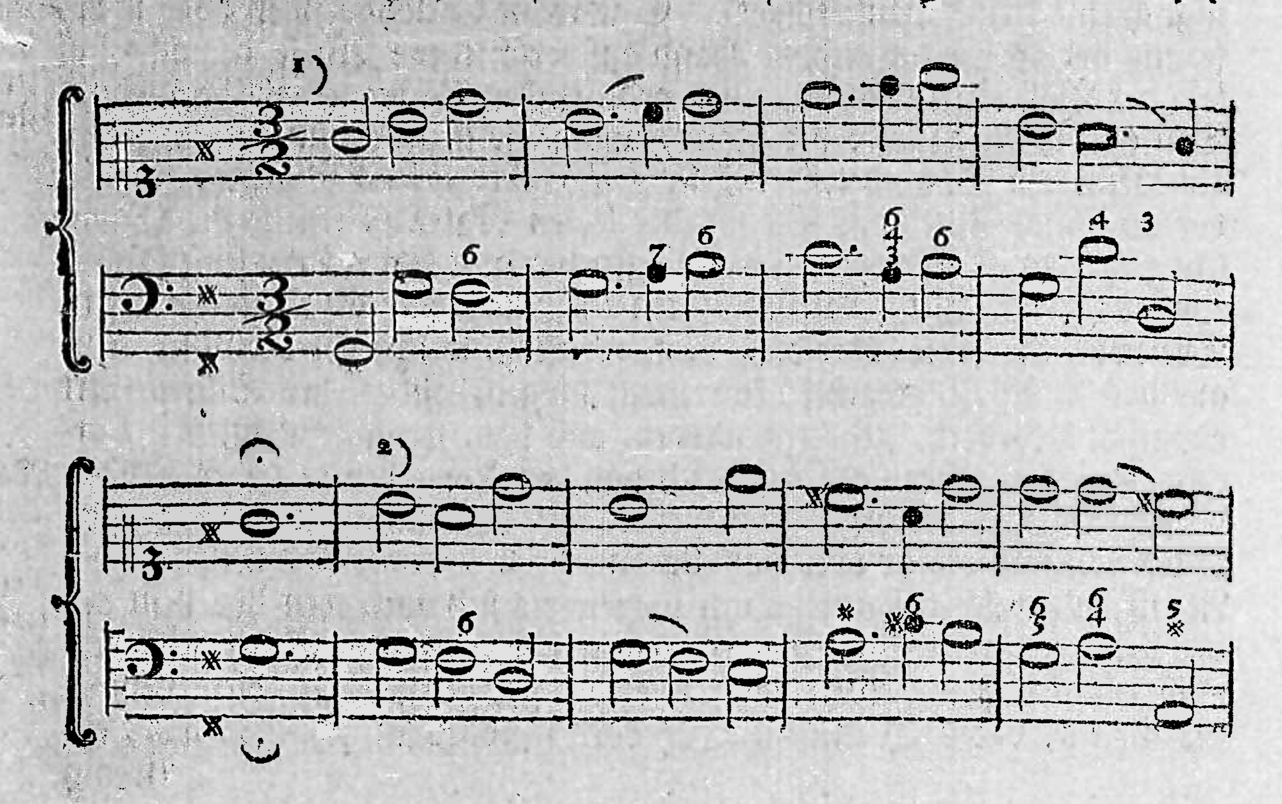
wenig länger, als die Schreib-Art mit sich bringet, halten kan und muß, so bedienet sich die rechte Hand dieser Gelegenheit, um die Cadence ein wenig aufzuhalten, um das Anschlagen der Terzie, als worauf der Accord zur Final-Note bald folgen muß, zu verzögern, behält deswegen aus ihrem vorigen Griff die 4, als einen Vorschlag zur Terzie; oder nimt sie auch alsdenn, wenn sie im vorigen Griff gleich nicht da gewesen ist (vide Cap. XI. §. 7. 10.). Die Ziffern nun, welche man gemeiniglich über der vorletzten Note im Baß, bey einer rechten förmlichen Cadence findet, sind: 43, 4*, 4♮, $\substack{65\\4*}$, $\substack{65\\4♮}$, $\substack{65\\43}$, $\substack{5\\43}$, $\substack{87*}$, $\substack{87\\♮}$. Man kan auch, wie Cap. XIV. §. 5. gezeiget worden, in den Cadenzen, da die 43 oder $\substack{65\\43}$ stehen, die Septime minor nach der Octave nachschlagen. Denn man muß bey Liedern, wenn der Satz eine förmliche Cadence hat, nicht eilen, sondern langsam gehen. Daß nun hier in den drey ersten Sätzen keine förmliche Cadence gewesen, siehet man daraus, daß in den beyden ersten Sätzen nicht einmal in der Octave, sondern nur in der Quinte, der ausgewichenen Ton-Art, geschlossen worden, und im dritten Satz gehet der Baß gradatim nach der Final-Note *b*, da doch der Baß bey einer förmlichen Cadence in *b dur*, statt *a*, die Quinte zu *b*, nemlich *f*, haben müßte.
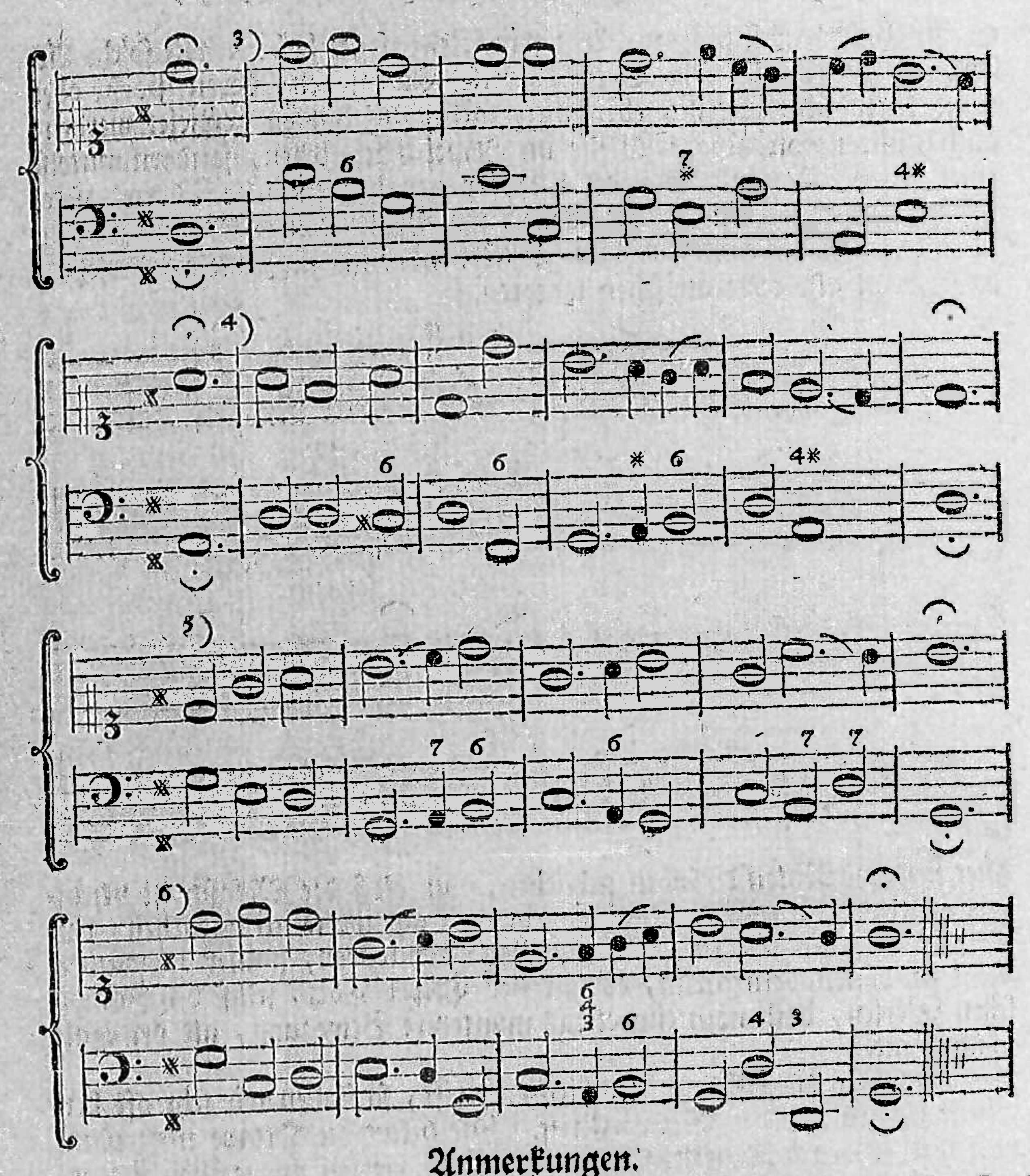
Ziffern bey einer Cadence.

Die 5te Melodie aus g dur.

§. 5. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus *g dur* nehmen.

N. 5. Laßt uns zugleich iezt Lob dem HErren geben rc. N. 467.





Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Ausweichung.

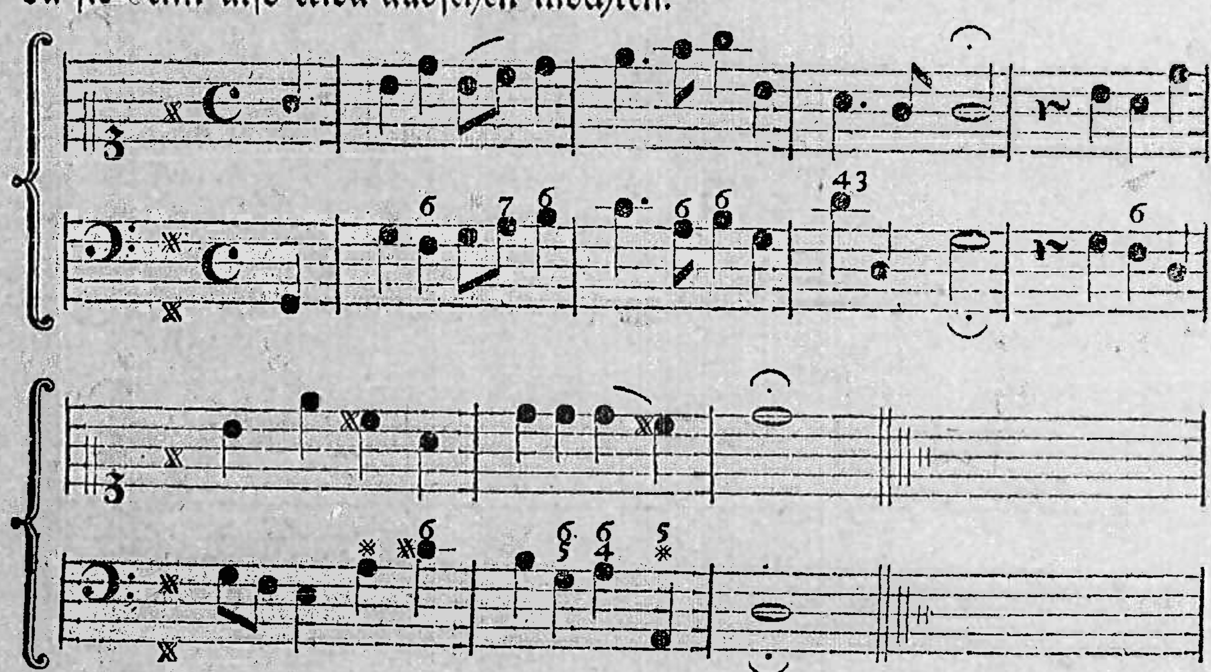
1) Die Ausweichung dieser Melodie ist nur in Quintam und Secundam Toni, nemlich der 2te und 4te Satz ist in *d dur*, (als welches *d* die Quinte zu *g* ist, worin *g dur* gerne weichen will) und der dritte Satz kommt in *a moll*, als welches *a*, die Secunde von *g* ist; der erste, 5te und 6te Satz sind in *g dur*.

2) Mancher Tripel-Tact lässet sich in

2) Der Tact ist Drey-Zweytel-Tact, also ein Tripel-Tact. Vom Tripel-Tact ist im ersten Theil Clavier-Spielers das Xte Cap. des dritten

gleichen Tact verändern.

ten Abschnitts nachzusehen, allwo wir §. 5. gesaget haben: wie solche Lieder, die im Tripel= (oder Drey=Viertel=) Tact stehen, deren Poesie aber nicht dactylischer Art ist, eben nicht tactmässig dürfen gespielet werden, auch nicht nothwendiger Weise im Tripel=Tact stehen, sondern mittelst einer kleinen Veränderung der Mensur gar bequem in 4 Viertel=Tact können gesetzet werden. Wir wollen zur Probe den ersten und zweyten Satz dieses Liedes einmal in vier Viertel= oder im ganzen Tact hersetzen, da sie denn also etwa aussehen möchten.



Hier sind die Noten dieselben geblieben, nur bloß die Mensur ist verändert worden; ich zeige dieses aber nicht an, als wolte ich anrathen, den Tripel=Tact bey Versen, die nicht dactylisch wären, immer im ganzen Tact zu verwandeln; nein, es hat der Tripel=Tact, selbst bey Jambischen Versen, doch noch eine etwas muntere Bewegung, als der egale ganze Tact.

3) Vom Sexten-Griff, und wie $\frac{4}{3}$ über die Secunde des Tones kan gemacht werden.

3) Was die Ziffern dieses Liedes betrift, so finden wir sehr oft den reinen Accord und den Sexten=Griff. Zur 6 kan die Octave mitgenommen werden bey *h* im dritten Tact des ersten, vierten und sechsten Satzes, und im dritten Tact des 5ten Satzes bey *A*. Sonsten thut man am besten, an den andern Stellen die Octave bey der 6 wegzulassen. Der Griff $\frac{4}{3}$ kommt hier im ersten und 6ten Satz über *a* vor. Wir haben Cap. XI. §. 17. gesaget, daß zur Sexta maior oft die 4 und 3 könne genommen werden, wenn sie auch nicht darunter ausgesetzet stehen. Im Hallischen Gesang=Buch finden wir hier über *a* auch nur allein eine 6; ich habe aber $\frac{4}{3}$ darunter gesetzet, um einen Liebhaber an das erwähnte wieder zu erinnern.

Man

Man gibt, wie wir §. 3. 4te Anmerk. schon gehöret haben, diese **Regel: Die Secunde des Tones, daraus man spielet, hat** *Sextam maiorem* **über sich, wozu denn gerne die 4 und 3 genommen werden.** Der erste und letzte Satz unsers Liedes ist aus *g dur*; weil nun *a* die Secunde von *g* ist, so hat es nicht allein eine natürlich grosse Sexte über sich, sondern man kan auch 4 und 3 darzu nehmen: in moll-Tönen hat die Secunde des Tones eine Sextam maiorem accidentalem, wozu ebenfalls 4 und 3 gehöret. Wer sich dieses merket, der kan den Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oft anbringen, sonderlich wenn die 6te oder die Terzie oben lieget; wenn aber, wie hier im 3ten Tact des 5ten Satzes bey *A*, die Octave oben lieget, so lässet man die 4 weg. So wie nun die Secunde des Tones die Sexte major über sich hat, so haben wir in diesem Capitel §. 1. 3te Anmerk. auch eine Regel von der Quarte des Tones gehabt, welche wir hier wiederholen wollen, sie heisset: **Die Quarte eines** *moll*-**Tones hat die Terzie minor über sich, in** *dur*-**Tönen aber die Terzie major.** Hiezu nehmen wir noch diese **Regel**, welche, wo ich nicht irre, auch schon angezeiget worden, nemlich: **Die Quinte eines** *moll* **und** *dur*-**Tones hat allezeit die Terzie major über sich.** Man wundere sich nicht, daß ich dergleichen Regeln mehr als ein- oder zweymal anführe; es sind Regeln, daran viel gelegen, und wovon ich einem Liebhaber gerne bald etwas beybringen wolte. Wir haben hier nun bey einander drey Regeln, nemlich, was die Secunde, Quarte und Quinte des Tones, daraus gespielet wird, natürlich vor Ziffern über sich haben. **Von der Terzie, Sexte und Septime des Tones merken wir nur kürzlich an, daß dieselben gerne die Sexte über sich haben.** Nach und nach weiter. Sonsten haben wir im 3ten Tact des 2ten Satzes den Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, welchen man vermuthlich schon wird aus dem vorigen treffen gelernet haben.

Die Secunde des Tones hat die Sexte major.

Die Quarte des Tones hat Tertiam minorem.

Die Quinte des Tones hat Tertiam maiorem.

Die Terzie, Sexte und Septime des Tones lieben die 6.

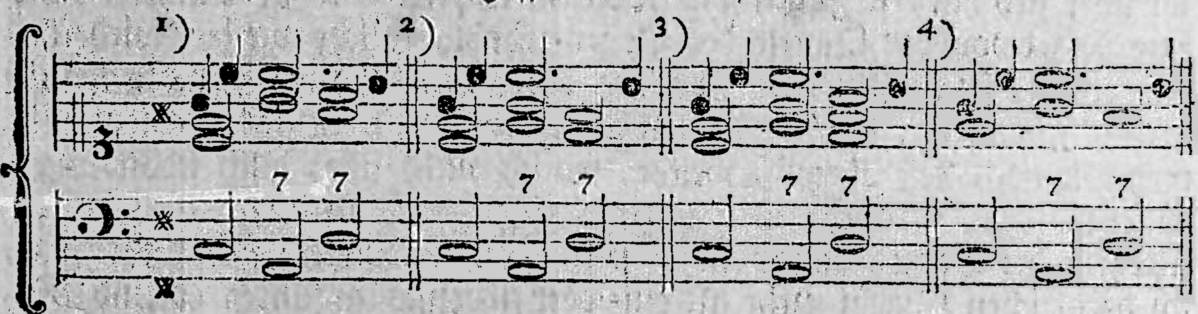
4) Die Septima minor findet sich hier über *a* **im Durchgange**, nemlich im 2ten Tact des ersten und 5ten Satzes, wozu nichts als die Terzie kan genommen werden (vide Cap. XIV. §. 11.). Im dritten Tact des 3ten Satzes ist über *e* eine 7 mit der Terzie major; die Septime lieget schon im vorigen Griff zu *g*, nemlich *d*, (wie es denn auch durch ein Punct um ein Viertel verlängert worden, und also noch zu *e* liegen bleibet); die Terzie major wird gemacht, wenn ich statt *g*, welches im vorhergegangenen Accord zu *g* war, nur *gis* nehme. Im 4ten Tact des 5ten Satzes haben wir zwey Septimen-Griffe nach einander. Hier gilt beym Septimen-Griff zu *A*, was in der 6ten Anmerkung des vorigen Liedes: **O heilige Dreyeinigkeit** ɩc. gesaget worden: man darf nemlich nur beym

4) Septimen-Griff.

Accord zu *e*, wo die Quinte g̅ oben gelegen, die Octave c̄ nachschlagen, so kommt die Septima zu *a*, nemlich g̅, in der untersten Stimme, und resolviret auch darin. Zum ersten Septimen-Griff kan man entweder die 8, oder auch die 5 nehmen (daß die 3 dazu mit gehöret, verstehet sich von selbst). Doch aber ist die Octave hier besser, oder man müßte denn zum Septimen-Griff zu *d* auch die 8 und 3 nehmen, da denn die Quinte wegbliebe, wolte man aber diesen Septimen-Griff in der rechten Hand vierstimmig nehmen, und zu *d*

c̄
a
fis
d

nehmen, so könte die Quinte zur 7 bey *A* wohl angehen, es kan also dieser Tact auf viererley Art gespielet werden, als:



Alle vier Arten sind gut, die erste und letzte Art wäre die gewöhnlichste; doch ist die 2te Art der ersten im 4stimmigen Spielen vorzuziehen.

5) Von Puncten.

5) Wir finden ferner hier viele Puncte im Baß und Discant zugleich, da denn Note zu Note gehet, nur daß die Noten, welche das Punct hinter sich haben, ein wenig länger gehalten werden, und daß man von dem Viertel bald zum folgenden halben Tact wieder gehen muß. Bey der Cadence findet sich das Punct im Discant öfters, als ein Zeichen, daß man allda etwas langsam seyn kan, wie schon angezeiget worden.

6) Durchgehende Noten.

6) Die durchgehende Noten sind im Drey-Zweytel-Tact oft Viertel, als hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz. Im Baß haben wir nur ein einzigmal eine durchgehende Note, nemlich im 2ten Tact des 2ten Satzes, den halben Tact *fis*, als welches ohne Griff nachgeschlagen wird.

Nur 2 Töne in der rechten Hand.
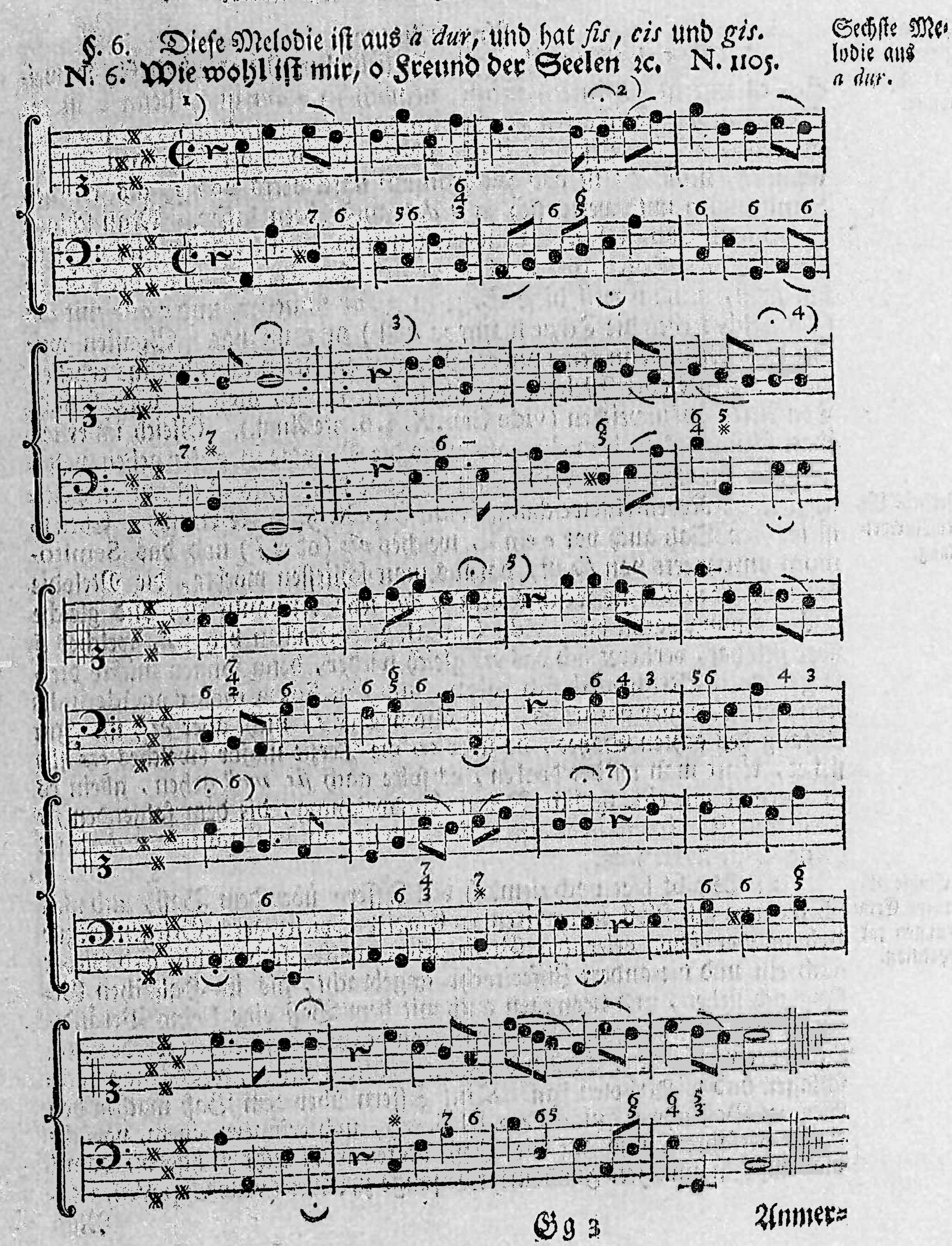
Sonsten kommen hier die beyden Hände auch oft so nahe zusammen, daß die rechte Hand mit zween Tönen zufrieden seyn muß; als im 4ten Tact des ersten Satzes bey ā im Baß kan die rechte Hand nur ā g nehmen: im 3ten Tact des 2ten Satzes zu *cis* nur ā c, und im ersten Tact des 5ten Satzes kan die rechte Hand zu *g* nur d̄ h anschlagen. Weiter wollen wir uns vorietzo nicht in den Anmerkungen ausbreiten; man untersuche selbst, warum bey dem Sexten-Griffe allhier ofte die 8 wegbleiben muß; ob motus contrarius, oder motus rectus, oder motus obliquus hie oder da vorhanden ist. Wir gehen zur 6ten Melodie.

§. 6.

§. 6. Diese Melodie ist aus *a dur*, und hat *fis*, *cis* und *gis*.

Sechste Melodie aus *a dur*.

N. 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen 2c. **N. 1105.**



Anmerkungen.

Anmerkungen. 1) Ausweichung.

1) Was die Ausweichung dieser lieblichen Melodie betrift, so weichet es nur in Quintam modi, nemlich in *e dur* aus, denn *e* ist die Quinte zu *a*. Diß erkennet man an dem *dis*, vor *d* ein *, es mag sich nun dieses *dis* im Discant, Baß, oder in den darüber stehenden Ziffern befinden, denn *dis* ist das Semitonium unterwerts von *e*, als welches Semitonium unterwerts sich in *e dur* muß hören lassen. Man schlage hiebey nach Cap. X. §. 5. 1te Anmerk. darin zu sehen, warum hier im 2ten, 3ten und 6ten Satz *h* (als die Quinte zu *e*) die Terzie major über sich haben muß, nemlich weil diese Sätze in *e dur* schliessen, und *e dur* mit *dis* (als welches eben die Terzie major zu *h* ist) zu thun hat. Sonsten weichet diese Melodie in keine andere Neben-Ton-Arten aus, daraus erhellet, daß ein Stück oder Melodie wol schön seyn könne, ohne in viele fremde Ton-Arten auszuweichen (vide Cap. X. §. 6. 3te Anm.). Gleich im ersten Tact scheinet es an dem *dis*, als wenn die Melodie in *e dur* gehen wolte, weil aber im 2ten Tact wieder *d* im Discant kömmt, so ist es nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung (vide Cap. X. §. 4. 1te Anm.). Eben so ist im 7ten Satz auch vor *e* ein *, welches *eis* (oder *f*) und das Semitonium unterwerts von *fis* ist, daraus man schliessen möchte, die Melodie käme in *fis moll* (als welches dem *a dur* sehr verwandt ist, und gleiche Vorzeichnung damit hat, vide Cap. II. §. 20.) allein bey *gis*, welches 6 über sich hat, verlieret sich das *eis* gleich wieder, denn sonsten müßte die 6 zu *gis* einen Strich durch sich haben, und eine Sexta major accidentalis seyn, die aber hier naturalis, und also wieder *e*, nicht aber *eis*, ist. Im Anfang des achten Satzes, da über *cis* die Terzie major (welches *eis* ist) stehet, könte man wieder denken, es solte nach *fis moll* gehen, allein es ist abermal nur eine zierliche Neben-Ausweichung, die dem folgenden *fis* allein betrift. Es weichet also diese Melodie nur in Quintam *e dur* aus (vide Cap. XIII. §. 28.).

Zierliche Neben-Ausweichung.

2) Einige allgemeine Erinnerungen zur Repetition.

2) Es gibt hier noch ziemlich viel Ziffern über dem Baß, und weil ich meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler gerne Gelegenheit zur Uebung der schon erlernten Griffe geben wolte, so habe hin und wieder auch ein und die andere Ziffer mehr angebracht, als im Hallischen Gesangbuch stehen, und deswegen auch mit dem Baß eine kleine Veränderung vornehmen müssen. Zur Repetition des vorhergehenden werde einem Liebhaber verschiedene Stellen des abgehandelten citiren, welche man nachschlagen und wiederholen kan. Viel Ziffern über dem Baß machen den General-Baß schwer (vide Cap. III. §. 12.), und erinnern einem, vorsichtig zu verfahren, und auf die Baß-Noten wohl Acht zu haben, damit man auf kein unrechtes Fundament anfange zu bauen (vide Cap. V. §. 3. 5.).

Man hätte, statt der vielen Ziffern, den Baß auch wohl so einrichten können, daß lauter reine Accorde und Sexten-Griffe drin wären vorgekommen, aber eben dadurch würde der Harmonie ihre schönste Zierde benommen worden seyn (Cap. III. §. 5.). Daß die Ziffern, welche über einander stehen, zugleich, und die, die nach einander stehen, auch nach einander müssen angeschlagen werden, ist schon aus Cap. III. §. 9, item Cap. X. §. 3. 8te Anmerkung bekant. Jedoch siehet im 2ten Tact des vierten Satzes die Ziffer über *gis*, $\frac{6}{5}$6, etwas fremd aus; wir haben aber schon Cap. XIII. §. 22. angezeiget, wie eine durchgehende ausgeschriebene Note wohl mit einer Ziffer über dem Baß bemerket wird; dieses ist nun hier geschehen, denn die 6, die nach der 5 stehet, zeiget das nachschlagende $\bar{e}$ im Discant an, und in der 5ten Anmerkung des 3ten §phi unsers XVten Capitels finden wir Exempel von solchen Ziffern, dahin auch diese Ziffer $\frac{6}{5}$6 gehöret, die man zuweilen auch wol bey Liedern findet; es wird also dadurch angezeiget, daß die Ziffer, welche keine andere Ziffer hinter sich hat, liegen bleiben muß, und statt der falschen Quinte $\bar{d}$ lässet sich die Sexte $\bar{\bar{e}}$ allein nachhören, $\bar{h}$ und $\bar{e}$ aber bleiben liegen. Wenn also zwey Ziffern nach einander über Eine Baß-Note stehen, so schlägt die letzte Ziffer allein nach (vide Cap. XIII. §. 7.). Sonsten ist in dieser ganzen Melodie im Discant gar kein fremd ✱ oder ♮, und durch die Ziffern findet man auch weder Strich noch ♮, deswegen hat man bey den Griffen nur auf *fis*, *cis* und *gis* Acht zu haben, und ja nicht dawider zu handeln (Cap. VIII. §. 10.). Diß wären einige allgemeine Anmerkungen.

Von $\frac{6}{5}$6.

3) Was nun die Ziffern dieser Melodie insonderheit betrift, so kommen abermal keine andere darin vor, als wovon schon ist gehandelt worden. Wir besehen erstlich den Sexten-Griff; die blosse Sexte kommt zehenmal darin vor, $\frac{6}{5}$ fünfmal, $\frac{6}{4}$ zweymal, $\frac{6}{4}{3}$ einmal, 65 auch einmal, 56 zweymal, $\frac{6}{5}$6 wieder einmal. Vom ordinairen Sexten-Griff, dazu 8 und 3 pfleget genommen zu werden, ist zu merken, daß hier zuweilen die 8 wegbleiben muß, als zu *Gis* im 2ten Satz, zu *gis* im 4ten Satz, ferner zu Anfang des 5ten und 6ten Satzes wieder zu *gis*, und endlich im 7ten Satz zu *eis*, im 2ten Tact des 6ten Satzes kan die Octave beym Sexten-Griff zu *Gis* auch wegbleiben, sonsten kan die 8 hier bey der 6 mitgenommen werden. Man kan hier auch im 5ten Satz bey *gis* die Sexte *e* bequem verdoppeln, wie auch im 7ten Satz bey *eis* das *cis*, davon Cap. X. §. 6. die 5te Anmerk. nachzusehen. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, darf hier eben keine Octave wegbleiben, weil die dur-Töne nicht so viel Gelegenheit dazu geben, als die moll-Töne (Cap. X. §. 6. 7te Anmerk.). Im dritten Satz finden wir über dem Punct nach *gis* einen Strich (also -), an

3) Von verschiedenen Sexten-Griffen.

Was der kleine Strich -

über dem Baß bedeutet. an dessen Statt hätte eine 6 stehen können, denn der kleine Strich bedeutet nichts anders, als daß die vorige Ziffer noch gelten soll (vide §. 3. am Ende der 4ten Anmerkung). Es gibt aber der Baß der rechten Hand nur zu zween Tönen, nemlich zu $\frac{e}{h}$, Platz; das finden wir hier in eben diesem dritten Satz bey *a*, da die rechte Hand nur $\frac{e}{cis}$, und bey *b*, wo sie nur $\frac{gis}{e}$ nehmen kan. Im dritten Tact des ersten Satzes beym Sexten-Griff zu *cis*, da der Discant $\overline{cis}$ durch einen Punct um die Hälfte, nemlich um ein Achtel, verlängert wird, merke man, daß, weil der Sexten-Griff zu *cis* im Accord zu *A* schon ganz lieget (Cap. IX. §. 15.), man den Griff zu *a* nur darf liegen lassen, und erstlich zu *d* den Griff $\frac{6}{5}$ anschlagen.

4) Von $\frac{6}{5}$. 4) Der Griff $\frac{6}{5}$ zeiget sich hier 5mal. Im ersten und letzten Satz lieget die 6 oben, im 3ten, 4ten und 7ten Satz lieget die 5 oben. Daß sich beym Griff $\frac{6}{5}$ nicht immer eine kleine, sondern auch wol eine vollkommene Quinte befindet, die doch aber auch, gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, ist schon Cap. XII. §. 20. gesaget worden; wie denn hier im ersten und letzten Tact in der $\frac{6}{5}$ zu *d* auch die reine Quinte *a* sich befindet, und unter sich resolviret. Man sehe hiebey wieder nach aus dem 12ten Capitel den 3, 4, 5, 18 und 20ten §phum. Weiter finden

56, und 65, und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$. wir hier auch 56 und 65 nach einander, dabey ich mich aber nicht aufhalte, weil Cap. XIII. §. 13. davon nachzusehen. Der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ stehet hier im ersten Satz über *H*, also, daß die Terzie oben lieget; weil die Secunda modi (welches hier *H* ist, denn *H* ist eine Secunde zu *A*, als worin die Melodie ist) gerne den Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ über sich hat, wie bey vorigem Liede angezeiget worden, so habe ihn hieher gesetzet, ob er gleich im Hallischen Gesang-Buch nicht stehet. Sonsten sehe man zur Repetition vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Cap. XI. §. 14. und 17, und vom Griff $\begin{smallmatrix}6&5\\4&3\end{smallmatrix}$ Cap. XI. §. 10. 11. 14 und 17.

5) Von verschiedenen Septimen-Griffen, als: 76, 5) Was nun die Septimen-Griffe in dieser Melodie betrift; so finden wir hier zweymal 76, wozu man nur die Terzie nimt, wie davon nachzusehen Cap. XIV. §. 8. Und daß in diesem Fall die 7 oft nichts anders als ein Vorschlag zur 6 ist, ist eben daselbst §. 10. auch angezeiget, welches hier im 8ten Satz bey *a* eintrift. Im 2ten Satz kommen zwey Septimen-Griffe nach einander; weil nun da motus rectus ist, so darf man zur 7 über *Fis* nur die Terzie nehmen, zu *H* mit der 7 kan 5 und Terzie major

$\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$, kommen. Vom Griff $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$ ist Cap. XIV. §. 11. weitläuftig gehandelt worden, wohin ich den Leser dann auch weisen will. Im 4ten Satz haben

$\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$. wir über *H* $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$. Die beyden Achtel, *H* und *A*, sind **Wechsel-Noten**,

note

note cambiate, wovon in der 6ten Anmerkung des ersten Liedes §. 1. dieses Capitels gehandelt worden, und daher entstehet dieser fürchterliche Griff, (der eine gänzliche Abweichung des reinen Accords in sich hält, weil statt der 8 die 7, statt der 5 die 4, und statt der 3 die 2 genommen werden muß), man schlage aber nur den reinen Accord von *A* zu *H* an, und lasse *A* allein nachschlagen, das ist die ganze Kunst. Wir haben ferner Cap. XIV. §. 5. gesaget, daß man bey der Cadence die 7 nach der 8 anschlagen kan; es muß aber eine förmliche Cadence seyn, so, wie solche in diesem Capitel §. 4. in der 8ten Anmerkung gezeiget worden; dergleichen Cadence sind in unserer Melodie am Ende des 3ten, 5ten und 8ten Satzes, allwo die Septima im 3ten Satz nach *H* (welche *a* ist) und im 5ten und 8ten Satz nach *e* (welche *d* ist) kan geschlagen werden; das Achtel aber im Discant, welches vor der Schluß-Note des Satzes stehet, folget erst nach der Septime, und könte auch gar wegbleiben. Die andern Schlüsse der Sätze unserer Melodie sind nur Einschnitte oder Fermate.

6) Vom Griff 43.

6) Die Ziffer 43 haben wir im 5ten Satz nicht nur bey der Cadence über *e*, sondern auch gleich im ersten Tact dieses Satzes über *a*, als einen Vorschlag zur Terzie zu *a*, nemlich zu *cis*. Hiebey erinnere man sich, was Cap. XI. §. 8. und 9. von 43 ist gesaget worden.

7) Von durchgehenden Noten.

7) Es gibt hier auch durchgehende Noten, so wol ausgeschriebene, als unausgeschriebene. Bey den ausgeschriebenen gibt es nichts mehr zu erinnern, als daß man, wenn solche im Discant und Baß zugleich kommen, wie hier im 2ten Tact des 2ten Satzes $\frac{h}{gis}$, und im 2ten Tact des dritten Satzes bey $\frac{\bar{fis}}{a}$, solche durchgehende Noten allein ohne Griff zusammen anschläget (vide Cap. XIII. §. 22.). Sonsten könten hie und da so wol im Discant als Baß noch einige Terzien-Gänge ausgefüllet werden, iedoch aber hüte man sich, der Melodie dadurch keinen Schaden zuzufügen (vide Cap. X. §. 7. 4te Anmerk. item Cap. XIII. §. 38. 39. und Cap. XV. §. 1. 4te Anmerk.). Im Discant kan im ersten Tact des ersten Satzes $\bar{h}$ durchgehen; im 2ten Tact des 7ten Satzes und gleich im Anfang des 8ten Satzes kan $\bar{h}$ wieder durchgehen und nach $\bar{a}$ führen. Im Baß kan im 2ten Tact des dritten Satzes *gis* und *e*, nach *a* und *fis* gehen.

8) Vom vierstimmigen Griff im Discant.

8) Im 2ten Tact des 8ten Satzes kan im Discant ein vierstimmiger Griff zu *h*, und zwar gebrochener Weise, gemacht werden, davon Cap. XIII. §. 23. am Ende, Nachricht zu finden, wo vom Brechen oder Harpetschiren eines Griffes etwas erwähnet worden. Dergleichen vollstimmige Griffe nun könten hier zwar mehr angebracht werden, man hat sich aber dabey noch nicht aufzuhalten. Man hüte sich vielmehr, daß man zur

Erinnerung.

zur 6 keine 8 nehme, wenn motus rectus oder obliquus, auch nur in Ansehung zwoer Noten, da ist, wie hier im ersten, 2ten, 4ten, 5ten und 6ten Satz. Daß motus contrarius Quinten und Octaven zulässet und verdecket, ist schon in diesem Capitel §. 3. in der 10ten Anmerkung gesaget worden, dergleichen kommt hier vornemlich im 5ten und 8ten Satz auch vor.

9) Nutzen und Gebrauch dieser Anmerkungen.

9) Ich habe mit Fleiß in den Anmerkungen über diese Melodie viele Stellen aus dem vorigen angeführet, und zweifele nicht, daß ein Liebhaber solche Stellen, wenn er sich die Sachen recht bekant machen will, wie es denn seyn muß, nicht solte nachschlagen und wiederholen; dadurch wird einer in Stand kommen, nicht allein diese Melodie, die doch noch ziemlich schwere Ziffern hat, spielen zu können, sondern es werden ihm auch wenig Lieder mehr vorkommen, die er nicht auch schon ietzt wird spielen können. Schlüßlich will einem Liebhaber des General-Basses diese sechs Lieder mit ihren Anmerkungen fleissig zu üben, recommendiren. Wer sie fertig cum iudicio (d. i. mit Verstand, so, daß er weiß, was er macht) spielen kan, und diese 15 Capitel recht durchstudiret hat, dem versichere, daß er das schwereste und wesentlichste des General-Basses schon gefasset, und das übrige mit leichter Mühe auch begreiffen wird. Wir gehen zum folgenden Capitel, darin wir die uns noch fehlende wenige Intervalla zusammen abhandeln wollen.

CAPUT XVI.

Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major.

Wie nicht alle Dissonanzien eine gleiche Härte an sich haben.

§. 1. Alle bishero abgehandelte Griffe und dazu gehörige Ziffern nahmen ihren Ursprung entweder aus der Verwechselung der Stimmen eines reinen Accordes oder kleinen Septimen-Griffes. Weil nun nichts in der ganzen Harmonie vollkommener ist, als Trias harmonica, ein reiner Accord, so sind auch alle andere Griffe und musicalische Sätze, die davon herstammen, lieblich und wohllautend; und da die Septima minor oft statt der Octave kan genommen werden, und nichts rauhes oder hartes in sich hat, so sind auch die daher kommende Griffe (vide Cap. XIV. §. 7.) nicht hart, sondern angenehm zu hören (den Griff $\frac{6}{4}$ ausgenommen, der etwas hart klinget). Diejenigen Intervalla aber, welche wir anietzo vor uns haben zu betrachten, haben mehr unvollkommenes und rauhes in sich; sind aber deswegen nicht zu verwerfen, denn die Folge oder eine geschickte Resolution machet alles wieder lieblich. Wir wollen diese vier Intervalla vorhero erst kürzlich (denn man wird zu ihrer Erlernung ietzt so viel Zeit nicht mehr bedürfen, als da man die Quinten lernte) nach einander abhandeln und zeigen, wie sie zu finden sind.

§. 2.

§. 2. Die Secunde ist leicht zu übersehen und zu treffen. Sie bestehet aus Einem ganzen Tone (diese Secunde wird auch Secunde major, zum Unterscheid von der kleinen Secunde, die nur aus einem grossen halben Ton bestehet, genant, welche auch am meisten vorkommt) und ist also anders nichts als der Ton, der einen Grad oder Ton höher lieget, als die Baß-Note, darüber sie stehet, als: die Secunde von *c* ist *d*, es mag nun dieses *d* ungestrichen, eingestrichen oder zweygestrichen *d* seyn. Die Secunde zu *d* ist *e*; zu *e* ist *f* (eigentlich *fis*, denn *f* ist nur ein halber Ton von *e*, und eine Secunde minor); die Secunde zu *f* ist *g*; zu *g* ist *a*; zu *a* ist *b*; zu *b* ist *c̄*; (eigentlich *c̄is*, denn *b* und *c̄* liegen nur einen halben Ton von einander, eben wie *e* und *f*).

Wie die Secunde zu erlernen.

§. 3. Die None ist einen Ton höher als die Octave. Weil nun die Octave eben so wie der Grund-Ton heisset, und die Secunde, wie wir eben gesehen haben, einen Ton höher als der Grund-Ton ist, so sind Secunde und None in Ansehung der Benennung einerley, deswegen ist nun die None zu *c*, *d̄*; zu *d*, *ē*; zu *e*, *f̄* (dieses ist aber eine None minor, die in *a moll* wohl vorkommen will, sonsten ist die None major *f̄is*) zu *f*, *ḡ*; u. s. w. eben wie die Secunde; jedoch übersteiget die None die Octave allezeit, die Secunde aber kan zuweilen wohl gleich über den Grund-Ton in eben dem Octaven-Sprengel liegen. Kurz, die None und Secunde sind in Ansehung der Benennung der Töne, welche sie ausmachen, zwar einerley, aber ihr Unterschied bleibet doch groß, wie wir hernach sehen werden. Um diese None auf unserer (Cap. II. pag. 17.) abgebildeten Ton-Leiter anzuzeigen, so habe derselben Leiter 9 Stuffen gegeben.

Wie die None zu finden.

§. 4. Die Quarte major ist eine ziemlich harte Dissonanz. Sie ist einen kleinen halben Ton höher, als die Quarte minor, und bestehet also aus dreyen ganzen Tönen. Von Natur findet man sie in der Scala diatonica allein bey *f*, nemlich *b*, denn die Quarte major zu *f* ist *b*. Sie wird gemeiniglich angedeutet, wenn durch die 4 ein zarter Strich oder erhöhend ♮ stehet. Bey gedruckten Noten, wo das ♮, an statt daß es mit der 4 solte verbunden seyn, ein wenig davon getrennet stehet, hat man wohl Acht zu geben, wie in diesen oder jenen gedruckten Noten solche Art Ziffern, die accidentales sind, und durch ein ✳, ♮ oder ♭ gemacht werden, vorgestellet worden (wie davon schon Cap. VII. §. 6. gesaget worden) ob man sich eines Strichs oder Creutzes **vor** oder **nach** der Ziffer, oder ob das ♭ oder ♮ von der Ziffer ein wenig getrennet oder damit verbunden ist; sonsten könte einen dieses, sonderlich bey der 4, leicht verwirren. Um nun diese grosse Quarte zu finden, so setze man nur vor der kleinen Quarte, die man nun schon fertig wissen muß, ein ✳ oder ein erhöhend ♮.

Von der grossen 4.

Erinnerung, worauf bey gedruckten Noten zu sehen.

Ist deswegen die Quarte major zu *c*, *fis*; zu *d*, *gis*; zu *e*, *ais*; zu *f*, *h*; zu *g*, *cis*; zu *a*, *dis*; zu *es*, *a*; und zu *b*, *e*, und so weiter.

Von der grossen 7.

§. 5. Was nun endlich die Septime major betrift, so ist sie das Semitonium unterwerts, wovon schon so viel gesaget worden, und folget die Octave unmittelbar darnach, als: die Septime major zu *c* ist *h*; zu *d* ist *cis*; zu *e* ist *dis*; zu *f* ist *e* (diese Septima maior wird ohne ✱ gemacht, und also natürlich) zu *g* ist *fis*; zu *a* ist *gis*; zu *h* ist *ais*; zu *es* ist *d*; zu *b* ist *a* u. s. w. Sie ist also einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Septime, und wird angezeiget, wenn ein Strich oder erhöhend ♮ durch die 7 stehet. Bey gedruckten Sachen gilt hier, was eben bey der 4 erinnert worden. Ich finde nicht nöthig, diese Ziffern in Noten vorzustellen, und noch weitläuftiger davon zu handeln; denn wer in diesem Buche schon bis zu diesem Capitel gekommen, der wird aus zwoen Zeilen bald mehr, als vorher aus einer ganzen Seite verstehen. Jetzt wollen wir die Griffe, welche diese Ziffern haben, besehen, und eine nach der andern noch einmal vornehmen.

Vom Griff $\frac{4}{2}$.

§. 6. Die Secunde findet man selten allein über einer Note, gemeiniglich stehet die 4 drüber, also: $\frac{4}{2}$, dazu denn noch die 6 kommt; findet man aber auch die 2 allein über einer Note, so muß 6 und 4 doch dazu genommen werden. Cap. XIV. §. 17. ist dieser Griff schon angezeiget und gewiesen worden, wie er aus der Stimmen-Verwechselung eines Septimen-Griffs entstehet. Im grossen Hallischen Gesangbuch findet man diesen Griff durch $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ immer voll ausgesetzet; es wäre aber $\frac{4}{2}$ schon genug, ihn anzuzeigen; wie denn auch in dem neulich zu Halle, im Verlag des Waysenhauses herausgekommenen **Wernigerodischen Choral-Buch** dieser Griff oft durch $\frac{4}{2}$ ausgedruckt wird, wie wir denn auch ferner hier thun wollen. Denn es ist schon bekant, daß zu $\frac{4}{2}$ die 6 gehöret. Ja, wenn in diesem Griffe eine Quarta maior accidentalis vorkömmt, so wird dieser Griff bloß durch 4♮ oder 4♮ angezeiget. Diß geschicht nun oft, daß im Griff $\frac{4}{2}$ die Quarte eine grosse Quarte ist, und haben wir von der grossen Quarte zu dem, was §. 4. davon kürzlich gesaget worden, allhier nicht viel mehr zu melden. Man merke nur, daß sie nicht nöthig hat, immer im vorigen Griff gelegen zu haben, und daß zuweilen sich wohl die kleine Terzie dazu gesellen will (In Liedern ist dieser Griff $\frac{4}{♭}$ etwas seltenes, deswegen wird hernach davon zu handeln seyn). Es pflegt auch ordentlicher Weise die Discant-Note, welche nach der Note, welche die Quarte major gewesen, stehet, einen Grad höher und der Baß einen Grad tiefer zu gehen, wie aus den bald folgenden Exempeln wird zu ersehen seyn.

Von 4♮ im Griff $\frac{6}{\frac{4}{2}}$.

Von der grossen Quarte überhaupt.
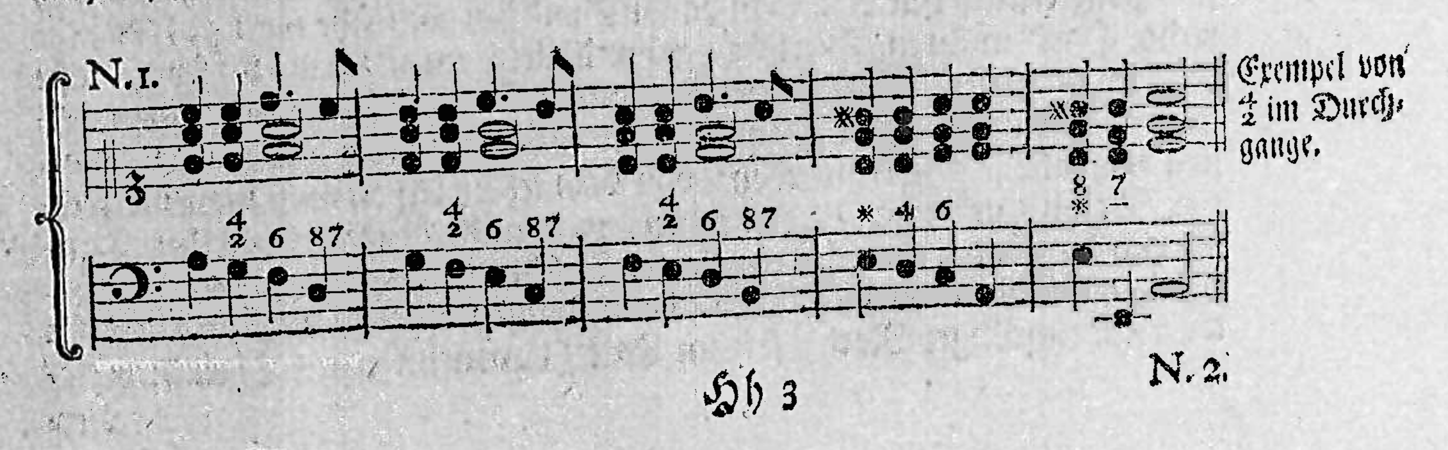
§. 7. Man findet den Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern. Gemeiniglich bleibet alsdenn die vorige Baß-Note stehen, oder wird repetiret: oder er stehet über einer langsamen durchgehenden Note. Dahero wollen wir die Secunde auch betrachten 1) **im Durchgange**, 2) bey einer **stehenden oder gebundenen Note.**

Die Secunde ist im Gebrauch zweyerley.
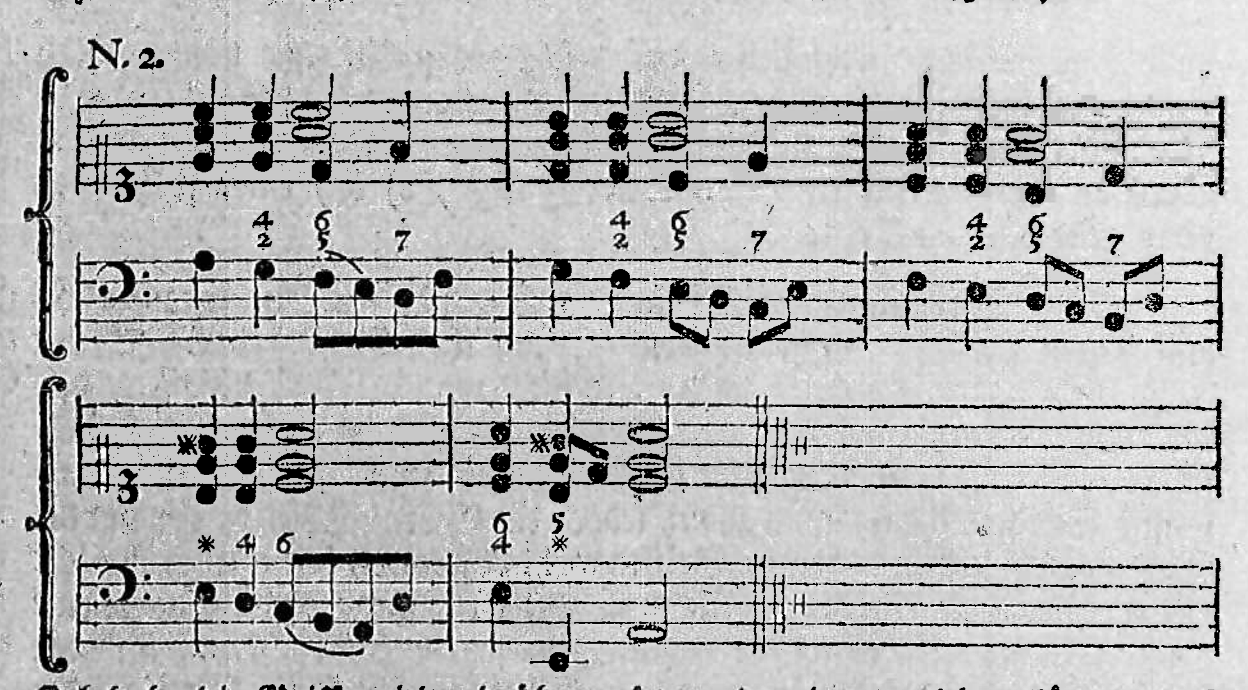
§. 8. Wir nehmen also erstlich die Secunde **im Durchgange** vor, und halten uns ein wenig bey dem gewöhnlichen Griff $\frac{4}{2}$ auf. Stehet durch die 4 weder Strich, ♮ noch ♭, so nimt man die natürliche 4, (das ist, man beobachtet nur die zu Anfang des Stückes im Systemate befindliche ** oder ♭♭), sie mag nun groß oder klein seyn. Die 2 ist gemeiniglich eben wie die 6, auch groß: iedoch ein Choral-Spieler, der nur die Versetzungs-Zeichen in seinen Griffen wohl observiret, hat eben noch nicht viel zu sehen, ob seine Intervalla groß oder klein sind, ob die Quarte eine Quarta maior oder eine Quarta superflua sey, u. s. w. Denn im 2ten Abschnitt werden wir die Intervalla nach ihren verschiedenen Arten wieder vornehmen. Wann dieser Griff $\frac{4}{2}$ **im Durchgange** vorkömmt, so hat man nur den vorhergegangenen reinen Accord noch einmal anzuschlagen, als im folgenden Exempel gehet der Accord zu *a* vorher, eben dieser Accord zu *a* ist nun auch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g*. Denn wenn in diesem Griff $\frac{4}{2}$ die 4 oben lieget (wie denn bey Liedern am meisten vorfällt), so behält der Discant seine vorige Note, und der Baß gehet Einen Ton niedriger, das ist denn motus obliquus. Was nun im vorigen reinen Accord die Terzie gewesen, das wird zur Note, wo $\frac{4}{2}$ über stehet, die Quarte, als im folgenden ersten Exempel ist $\bar{c}$ die Terzie zu *a*, zu *g* aber eine Quarte. Weiter: Die Octave des vorigen reinen Accordes wird die Secunde, als $\bar{a}$ ist die Octave zu *a*, hingegen eine Secunde zu *g*. Endlich aus der Quinte des vorigen Griffs wird die 6, als in unserm Exempel war $\bar{e}$ die Quinte zu *a*, zu *g* aber ist *e* die Sexte. Es hat also dieser Griff $\frac{4}{2}$, wenn er so im Durchgange steht, und einen Terzien-Gang ausfüllet, gar nichts schweres an sich, wie aus folgenden Exempeln erhellet.

1) Im Durchgange bey dem Griff $\frac{6}{4}{2}$.

Wie der Griff $\frac{4}{2}$ leicht zu finden.



Exempel von $\frac{4}{2}$ im Durchgange.



Die auf $\frac{4}{2}$ folgende Baß-Note hat eine

der $\frac{6}{5}$ über ch.

Wie man sich u Tact zu ben.

Ich habe die Griffe wieder drüber gesetzet, damit man sehen könne, daß der Griff $\frac{4}{2}$ nichts anders ist, als ein reiner Accord zu einer um einen Grad höhern Note. Im ersten Exempel habe die 6 darnach folgen lassen; denn dieses ist am allergewöhnlichsten, das Nachschlagen der 7 nach der 8 im ersten Exempel ist leicht, die beyden Mittelstimmen im ersten Exempel haben einen halben Tact, und bleiben liegen. Im andern Exempel habe auf den Griff $\frac{4}{2}$ die $\frac{6}{5}$ folgen lassen, daraus hernach ein Septimen-Griff erwächset; hier haben Discant und Alt einen halben Tact, und die Tenor-Stimme Viertel; der Baß hat in der letzten Hälfte Achtel. Man kan das erste Exempel auch so spielen, daß man zu ieder Baß-Note anschläget (dadurch denn die halben Tacte wegfielen, und Viertel würden, wie im 4ten Tact des ersten Exempels) und die nachschlagende 7 gar weglässet, um sich zu üben, dieses Exempel in lauter Viertel tactmässig spielen zu lernen. Man merke sich das erwählte Tempo (oder wie langsam oder geschwinde man ein Viertel auf das andere folgen lässet) und sehe zu, daß man in einerley Tempo bleibe; hernach nehme man das andere Exempel, und zwar erstlich nur den Baß davon, und hernach sehe man zu, daß die rechte Hand in ihren Vierteln egal und gleich im Tact möge seyn, lasse in der andern Hälfte des Tactes das durchgehende Achtel also alleine nachschlagen, daß die rechte Hand in ihrer erwählten Bewegung oder Tact-Art nicht möge gestöret werden; von dem letzten Achtel muß man zur rechten Zeit ab- und zum Viertel gehen, und nicht denken, weil der Tact-Strich da stünde, so wäre ein kleiner Abschnitt oder Comma vorhanden, nein, am Ende ist erstlich Ruhe, denn Pausen gibts hier nicht. Dieses wäre ein einfältiger Rath, sich im Tact (davon im ersten Theil des Cla-
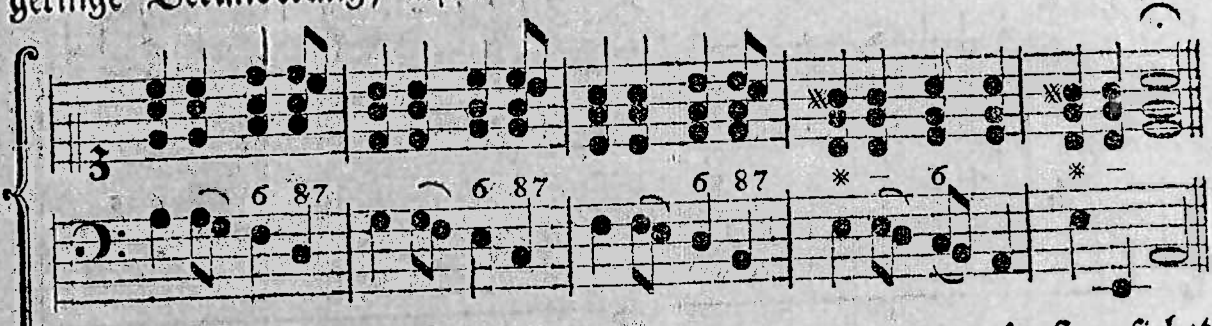
vier-

vier-Spielers im IIIten Abschn. in den sieben ersten Capiteln etwas nach-zusehen) zu üben, als welcher die Music beleben muß; im 2ten Abschnitt wird mehr vom Tact vorkommen.

Woher die Disharmonie des Griffes $\frac{4}{2}$ rühret.

§. 9. Die ganze Disharmonie der $\frac{4}{2}$ rühret daher, daß der Baß eine in sich kurze durchgehende Note schon hören lässet, mittlerweile der reine Griff des vorigen Tones noch tönet oder nachschallet, oder noch einmal angeschlagen wird. Was eine **in sich kurze oder lange Note** sey, wird im 2ten Abschnitt vorzustellen seyn. Man könte diesen Griff $\frac{4}{2}$ im Durchgange wohl entbehren; man dürfte nemlich nur die erste Baß-Note zweymal in einem ieden Tact anschlagen und die Note (die hier $\frac{4}{2}$ hat) zum Achtel machen, und allein gehen lassen, so würden die Griffe dieselben in Ansehung der Töne selbst bleiben, nur der Baß allein bekäme eine geringe Veränderung, also:

Wie statt $\frac{4}{2}$ ein reiner Accord kommen könte.
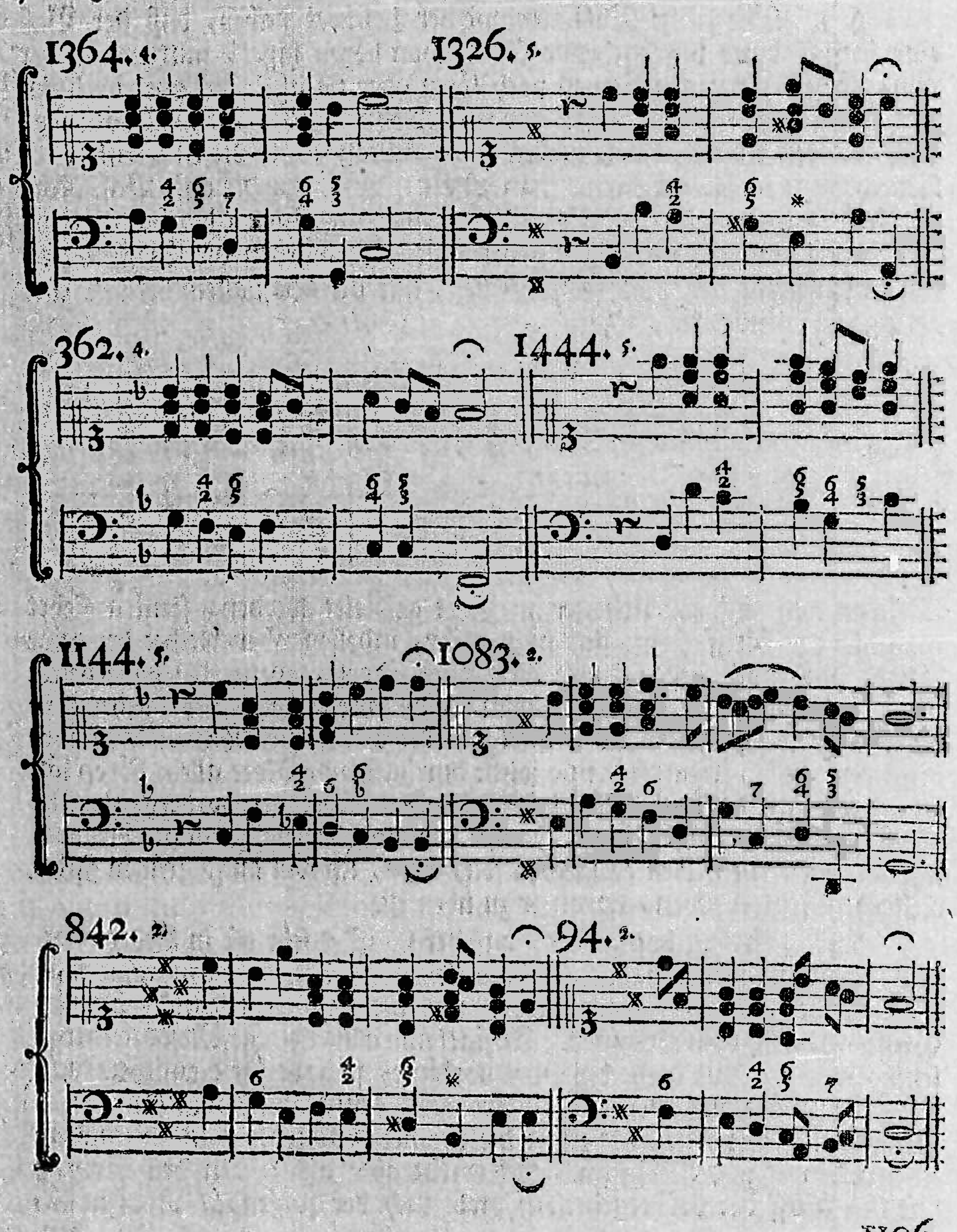


Diß kan nun auch zur Uebung im Tact gespielet werden; sonsten siehet man hier den Griff $\frac{4}{2}$ nun gar nicht mehr, indessen aber bleibet der reine Accord doch noch liegen, und darf nachklingen, wenn die durgehende Note anschläget; denn es heisset zwar: eine durchgehende Note gehet ohne Griff allein nach, allein der Schall und die Harmonie des Griffes ist noch nicht verloschen, wenn sich eine solche durchgehende Note allein hören läs-set, deswegen darf zu dieser durchgehenden Note der vorhergegangene Griff auch wieder angeschlagen werden, und will ich also niemand hiedurch lehren, wie er denselben vermeiden soll, nein, ich will im folgenden §pho. vielmehr Exempel geben, daran er zu üben ist.

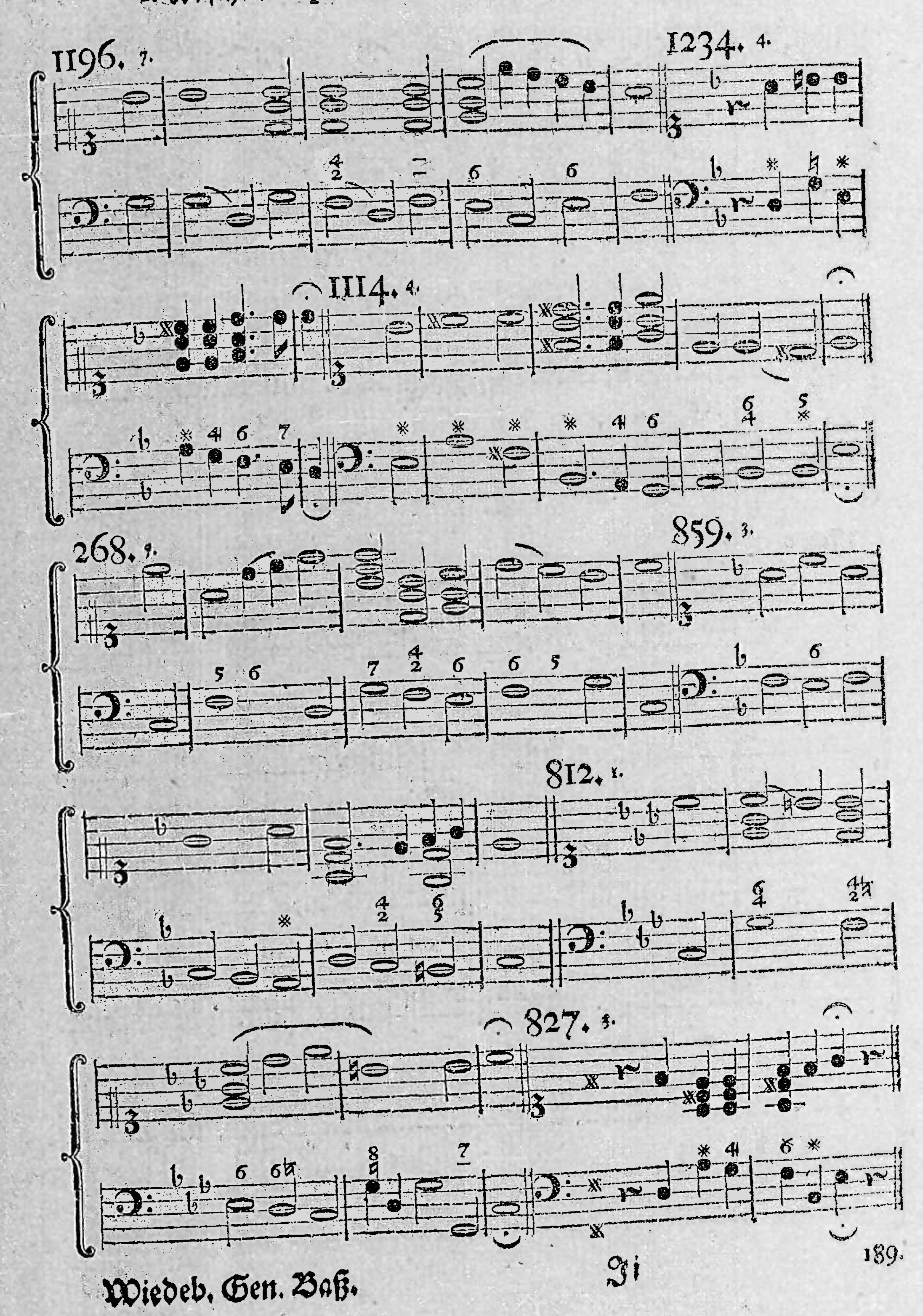
Sätze worin $\frac{4}{2}$ im Durchgange vorfällt.

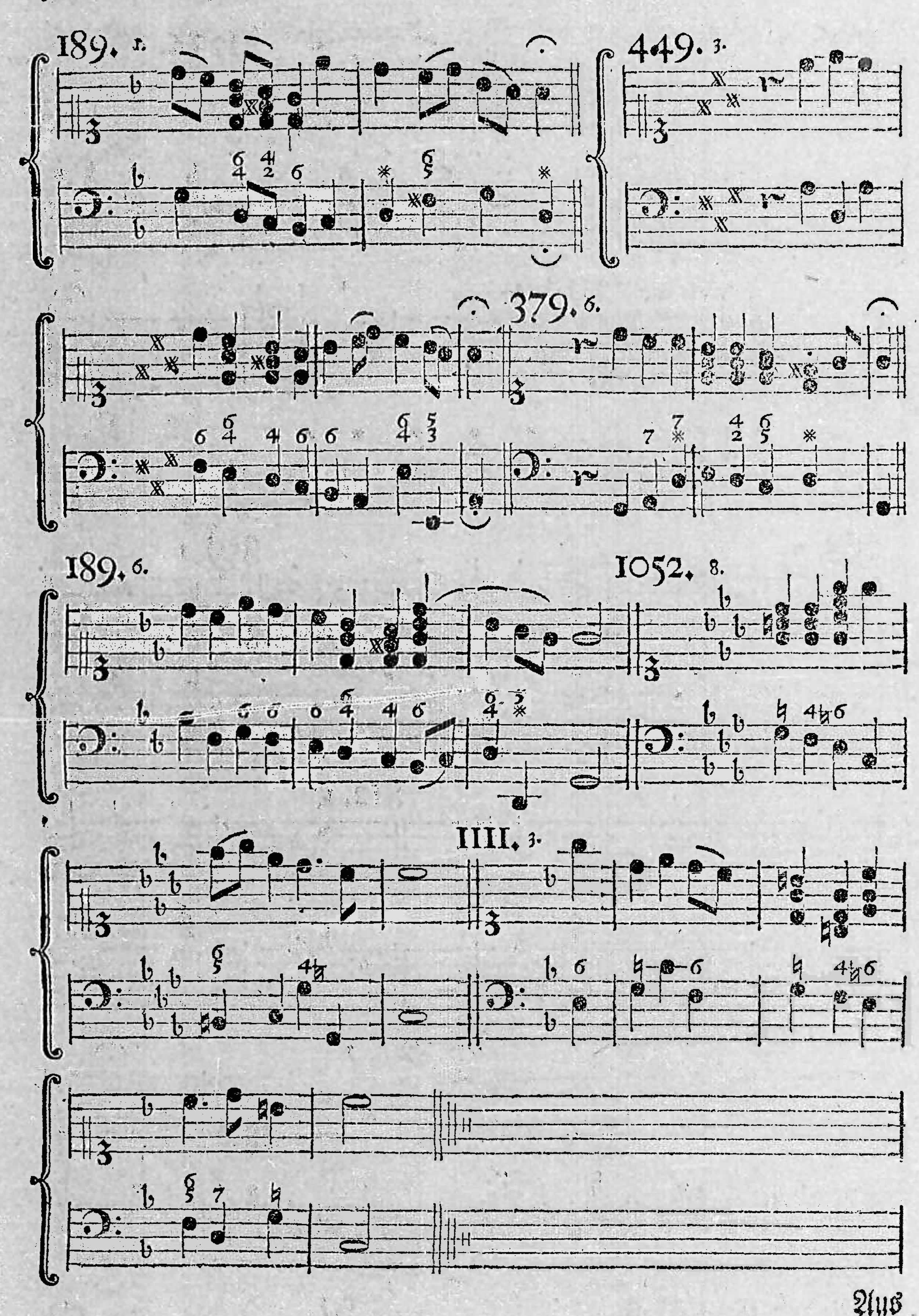
§. 10. Es ist schon gesagt, daß der Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern vorfällt, sowol im Durchgange, als bey stehendem Baß, allein man muß doch gestehen, daß der reine Accord und die daher entstehende Sexten-Griffe viel häufiger vorkommen. An statt nun allhier einige Melodien her zu setzen, worin $\frac{4}{2}$ etwa drey- bis 4mal vorkäme, so habe für dienlicher erachtet, einige Sätze aus allerley Ton-Arten aus dem Hallischen Gesang-Buch herzusetzen. Die erste Zahl zeiget die Numer des Liedes, und die andere kleinere den Satz desselben an. Ich werde aber allhier nur den Griff $\frac{4}{2}$ und den Griff der vorhergehenden, wie auch der folgenden Note ausse-

tzen,

tzen, solte aber die Resolution dieses Griffes etwas aufgehalten werden, so wird man sie so lange aussetzen, bis die Resolution geschehen, obgleich hier eigentlich keine sonderliche Resolution nöthig ist.




1196.
1234.
1114.
268.
859.
812.
827.


189. 1.
449. 3.
379. 6.
189. 6.
1052. 8.
IIII. 3.
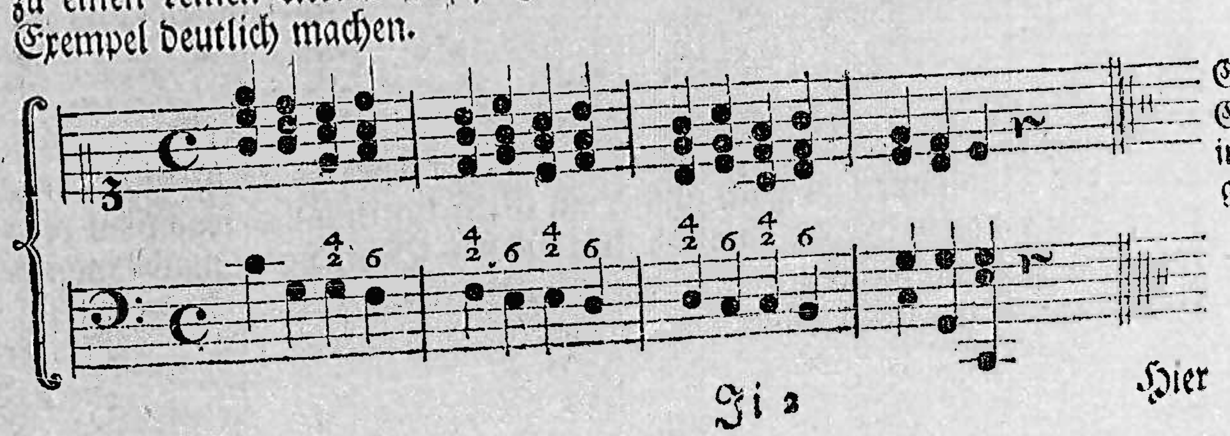
Aus diesen Exempeln erhellet, daß die 4 am meisten in unserm Griffe oben liege, denn in den 14 ersten Sätzen bis zu N. 812. lieget allenthalben die 4 oben. In den sechs folgenden Exempeln lieget die 6 oben, und im letzten Exempel ist es die 2, welche oben lieget; mehrere Stellen, als hier ausgesetzet sind, von der durchgehenden Secunde, wird man nicht viel im Hallischen Gesangbuch finden. Bey N. 268. wird zwar der vorige Accord zu *g* nicht wieder angeschlagen zu *f*, es ist aber doch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *f* nichts anders als ein reiner Accord zu *g*. Hiebey merken wir an, daß, wenn im Griffe $\frac{4}{2}$ eine grosse 4 befindlich ist, die 4 nicht immer darf vorher gelegen haben, welches man aber gemeiniglich bey der kleinen 4 findet, man sehe N. 268. 189. 449. und 189. In N. 859. wird der Griff $\frac{4}{2}$ zu *c* nicht wieder angeschlagen wegen des Punctes, so im Discant hinter *f* stehet, das *e* aber schläget allein nach, und $\frac{d}{a}$, welches ganze Tacte sind, bleiben liegen. Weiter dürfen wir uns bey diesen Sätzen nicht aufhalten. Im Wernigerodischen Choral-Buch ist der Griff $\frac{4}{2}$ auf allerley Weise angebracht.

Die Quarte major darf nicht immer vorher liegen.

§. 11. Nun wollen wir die **gebundene** Secunde auch besehen. Es wird das Wort **gebunden** nicht so verstanden, wie es Cap. XIV. §. 15. bey der Septime, Cap. XII. §. 18. bey der kleinen Quinte, und Cap. XI. §. 9. bey der Quarte erkläret worden; sondern sie heisset eine **gebundene** Secunde, weil die Baß-Note, worüber die Secunde stehet, gebunden ist, entweder daß zwey Viertel oder Achtel, die ihre Noten-Stelle nicht verlassen, durch einen Bogen zusammengebunden sind, oder die doch repetiret und zweymal angeschlagen werden, wie aus dem Exempel wird zu ersehen seyn, darauf denn die folgende Baß-Note einen halben oder ganzen Ton herunter gehet. **Dahero man die Regel gibt: daß eine gebundene Baß-Note (nemlich die letzte von den beyden Noten) den Griff $\frac{4}{2}$ über sich hat.** Dieser Griff mit der gebundenen Secunde ist nun zwar nicht im vorigen Griff enthalten, wie bey der Secunde im Durchgange; allein er ist doch gar leicht zu finden, wenn ich mir nemlich nur vorstelle, daß die Baß-Bote, darüber $\frac{4}{2}$ stehet, einen Ton höher stehet, und ich dazu einen reinen Accord anschlagen soll. Ich will solches durch ein klein Exempel deutlich machen.

Was durch eine gebundene Secunde zu verstehen.

Eine gebundene oder stehen bleibende Baß-Note hat gerne $\frac{4}{2}$.

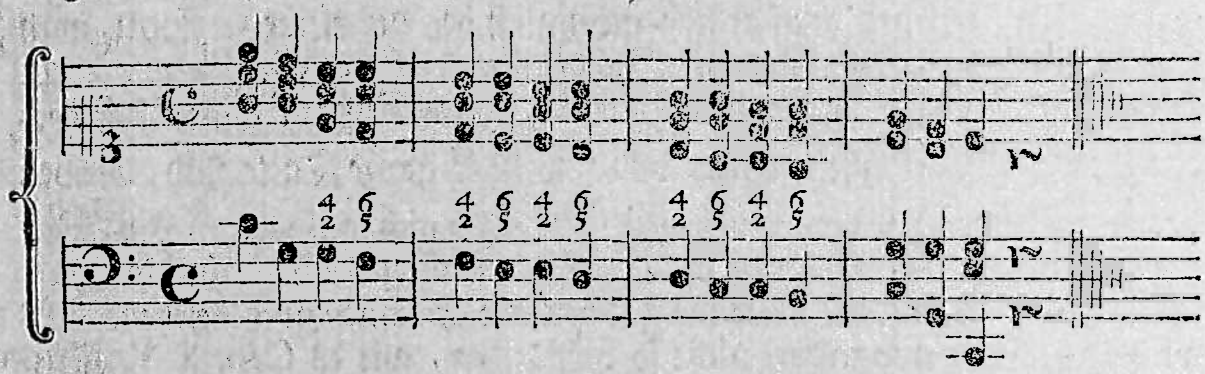


Gang vom Griff $\frac{4}{2}$ in Exempeln gezeiget.

Hier haben wir den Gang von $\frac{4}{2}$, oder wie man die $\frac{4}{2}$ oft anbringen kan. In Liedern trift man dergleichen Gänge eben nicht an, in andern Stücken aber kommt dergleichen oft vor. Will ich nun den Griff $\frac{4}{2}$ zu *g* machen, so denke ich nur, meine Baß-Note *g* wäre *a* mit einem reinen Accord; denn ein reiner Griff zu *a* ist der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g*, wie wir §. 8. gesehen haben; und ein reiner Accord zu *g* ist $\frac{4}{2}$ zu *f*, und so weiter, wie aus dem Exempel zu ersehen; hier kommt ein jeder Ton zweymal vor.

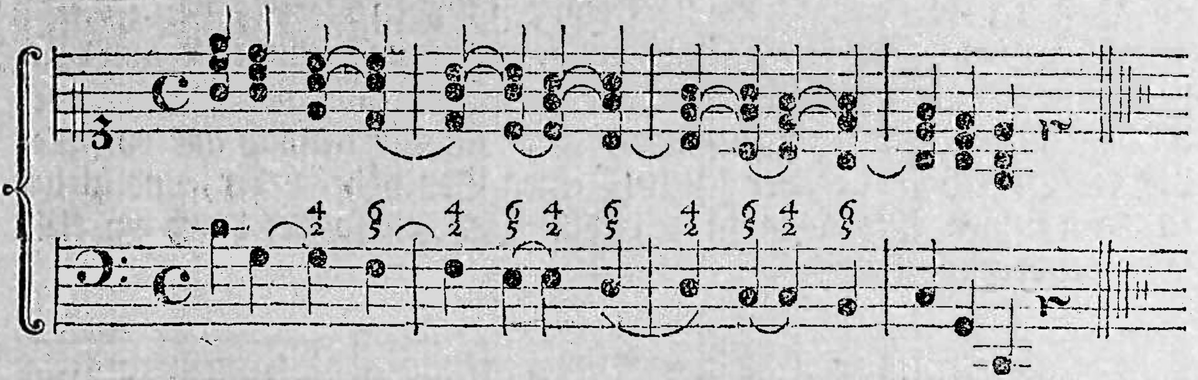
Wie auf $\frac{4}{2}$ der Griff $\frac{6}{5}$ folgen kan.

§. 12. Statt der 6 kan die auf $\frac{4}{2}$ folgende Note auch $\frac{6}{5}$ haben, deswegen wir unser Exempel statt der 6 mit der $\frac{6}{5}$ aussetzen wollen.
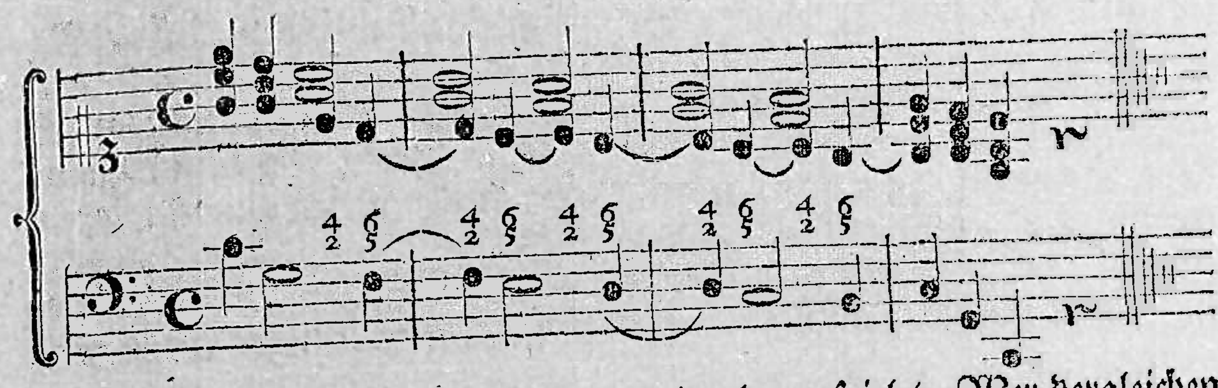


Hier können Bindungen statt haben.

Weil nun hier im Discant und Baß immer zwey Töne zweymal dieselben bleiben, so könten immer zwey Viertel zusammengebunden werden, da ich denn dergleichen gebundene Noten nicht wieder anschlagen dürfte, nemlich die gebundene Baß-Stimme und die Discant- und Alt-Stimme, die Tenor-Stimme änderte sich nur, und ginge beym Griff $\frac{6}{5}$ einen Ton niedriger. Wir wollen dieses Exempel mit solchen Bindungen im Baß und Discant aussetzen, damit man einsehe, was dergleichen gebundene Noten bedeuten, und wie sie aussehen und tractiret werden müssen.



Rückungen statt Bindungen.

Das lässet fürchterlich, wenn mans noch nicht verstehet: es ist nichts anders, als Bindungen, da ich immer im Griff liegen lasse, was vom vorigen Griff darin bleiben kan. Statt solcher Bindungen macht man, weil doch zwey gebundene Viertel einen halben Tact gelten, und eben so tractiret werden, lieber halbe Tacte, als:
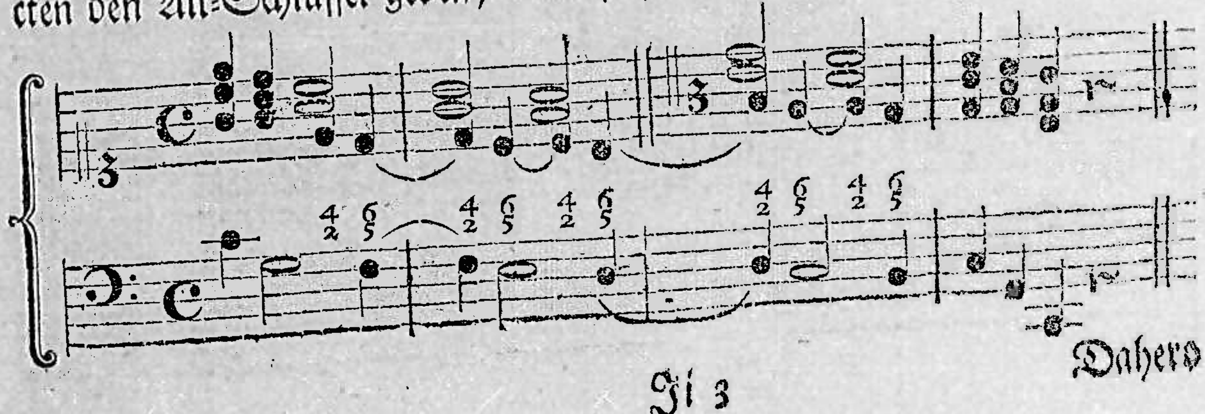


Dieses Exempel wird mit dem vorigen einerley gespielet. Wer dergleichen nie gesehen, dem kommen dergleichen Noten sehr fremd vor; sie müssen auch immer accurat untergelegt werden, oder ein Anfänger geräth in Confusion. Hieraus ersiehet man auch, wie man sich zu verhalten, wenn eine Note an der Seite noch eine Ziffer hat, wie hier hinter den halben Tacten im Baß geschehen; da muß solche Note in zwey Theile abgetheilet werden, und zu iedem Theil der gehörige Griff geschlagen werden. Im Tenor und Baß sind noch Bindungen geblieben, weil der Tact-Strich solches hinderte. Der Tenor gehet hier mit dem Baß motu recto in Sexten fort (Cap. XV. §. 3. 3te Anm.), sonst rücken und wechseln die Stimmen gegen den Baß.

Von Ziffern nach der Baß-Note.

§. 13. In den ausgeschriebenen Griffen siehet man, sonderlich in den beyden letzten Tacten, fremde Noten, die weit unter der untersten Discant-Linie gehen, und wegen der Ziffern nicht Platz gehabt haben, auf den Baß-Linien geschrieben zu werden. Diß ist dem Schreiber eine Mühe, dergleichen Noten zu schreiben, und dem Spieler verdrießlich zu spielen. In solchen Fällen thut man nun am besten, wenn man in den beyden letzten Tacten, statt des Discant-Schlüssels den Alt-Schlüssel gebrauchet. Diß findet man in den musicalischen Lehr-Büchern auch sehr oft, daß sie mit den musicalischen Schlüsseln nach Beschaffenheit der Höhe oder Tiefe der Noten abwechseln, und den bequemsten aussuchen, damit sie nicht nöthig haben, viele kleine Neben-Linien über oder unter den Linien zu machen. Wir wollen unserm Exempel in den beyden letzten Tacten den Alt-Schlüssel geben, denn siehet es so aus:
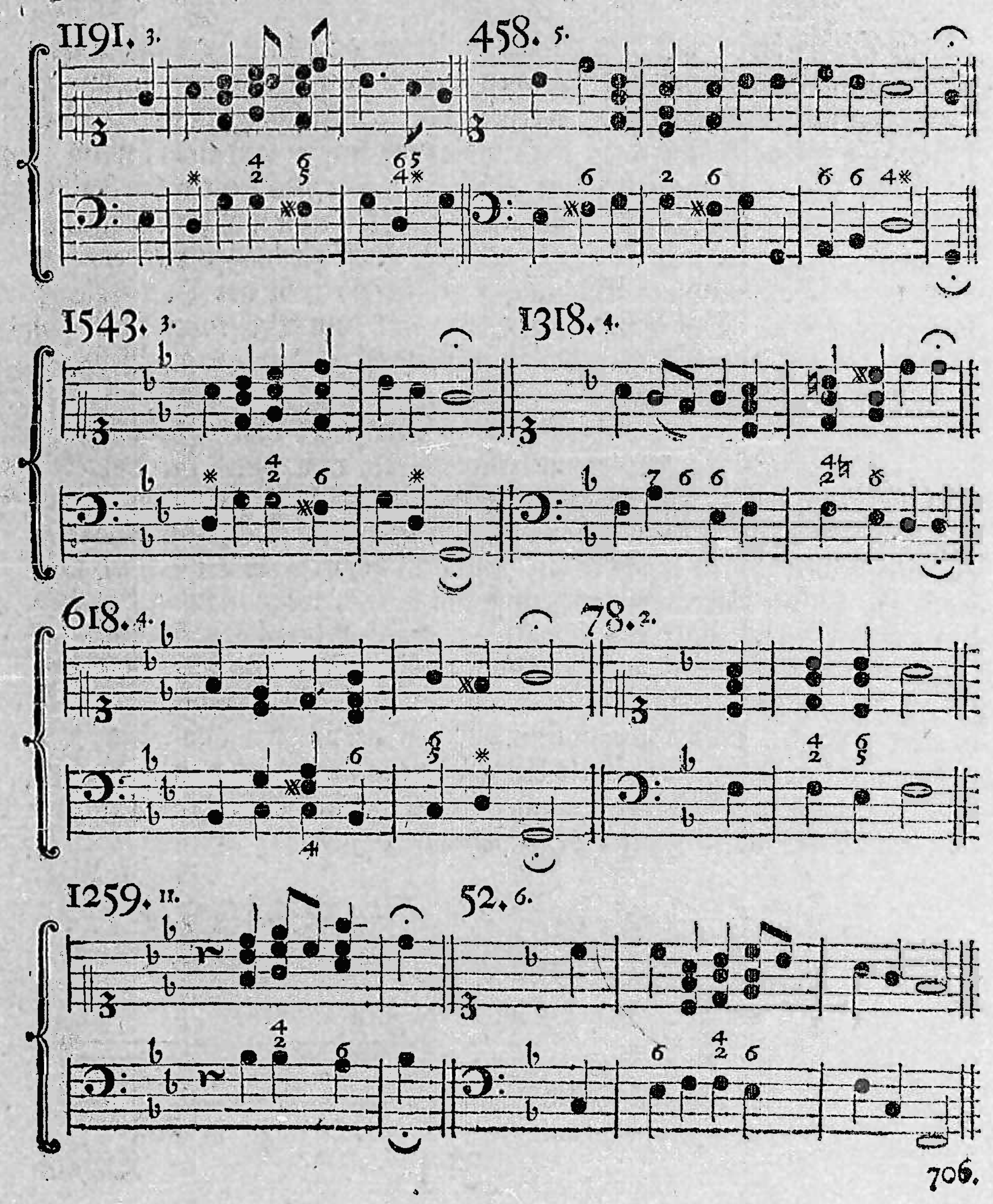
Nutzen der verschiedenen musicalischen Schlüssel.
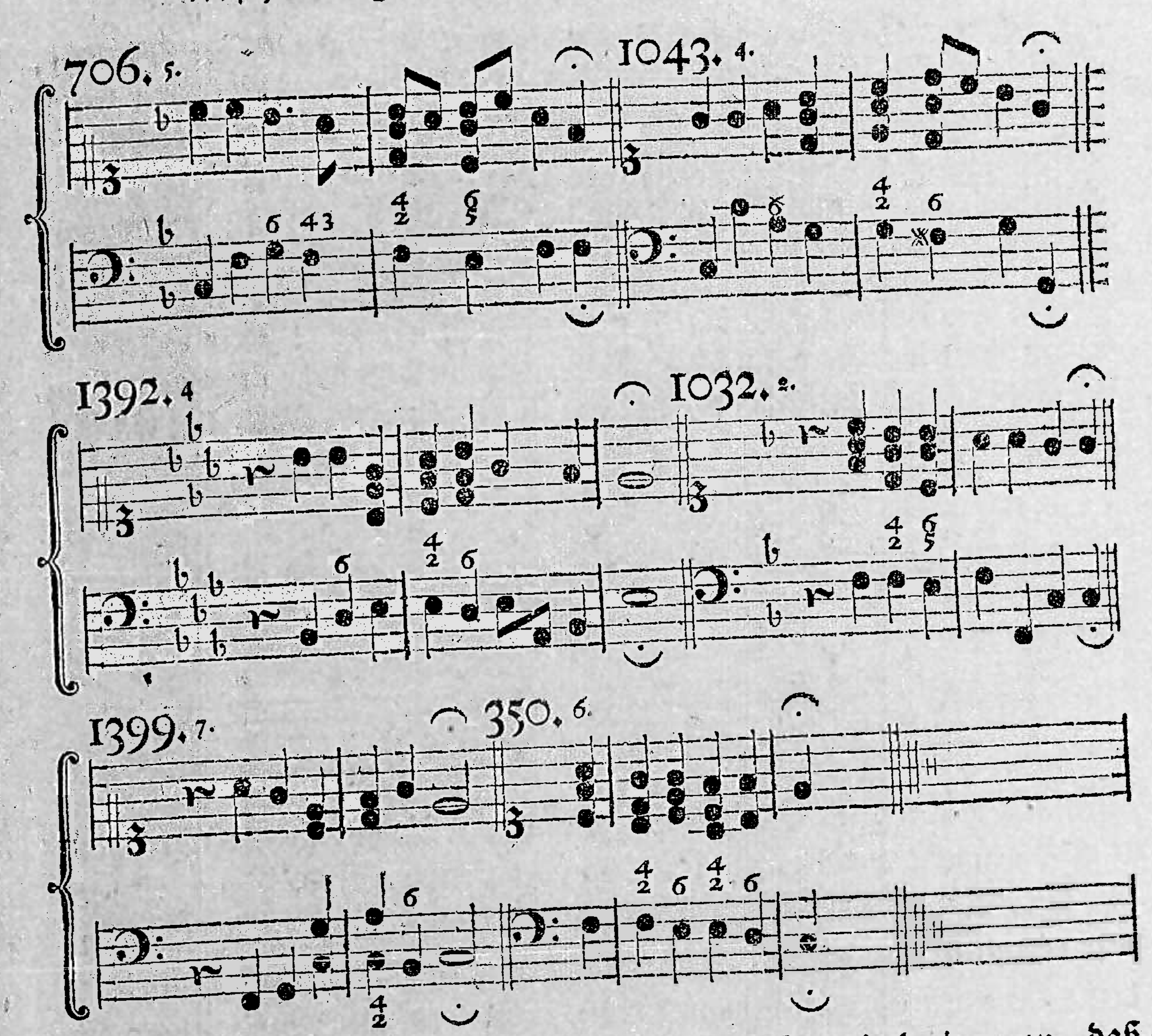


Dahero ist es nun sehr nöthig, alle musicalische Schlüssel mit ihren Noten kennen zu lernen, sonderlich sind sehr gebräuchlich: Violin-Noten, Alt- und Tenor-Noten; deswegen habe im ersten Theil meines **Clavierspielers** im 2ten Abschn. das ganze XVIIIte Capitel von allen musicalischen Schlüsseln, oder von den mancherley Arten Noten handeln lassen, welches man sich wohl bekant zu machen hat.

Sätze, darin eine gebundene Secunde.

§. 14. Nun wollen wir auch aus dem Hallischen Gesangbuche einige Sätze hersetzen, worinnen beym Griff $\frac{4}{2}$ eine gebundene Secunde ist.
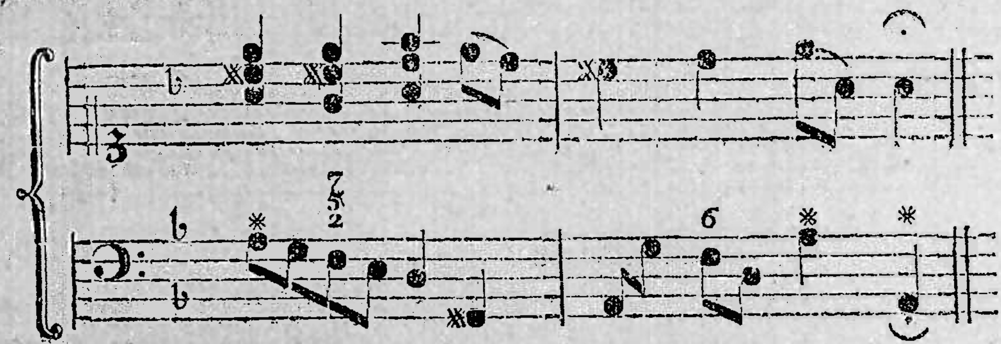




Anmerkungen dabey.

Diese und die §. 10. befindliche Exempel und Sätze mit $\frac{4}{2}$ zeigen an, daß der Griff $\frac{4}{2}$ sehr gebräuchlich ist: ja, da dieser Griff mit dem Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{7}{5}$ sehr verwandt ist, so könte er bey einer geringen Aenderung des Basses öfterer angebracht werden, als man ihn findet (vide Cap. XV. §. 1. die 8te Anmerk.). Man übe diese Sätze wohl, und lasse sichs nicht verdriessen, daß nichts zusammenhängendes drinnen ist, und daß die Ton-Art so oft variiret, man muß einen Satz nach dem andern üben. Im andern Satz 458. stehet über *g* nur bloß die 2, als wodurch der ganze Griff schon angezeiget wird; eben wie bey N. 618. die 4 unter *c* auch schon genug ist, diesen Griff anzuzeigen, vide §. 6. dieses Capitels. Sonsten finden wir hier in unsern Sätzen die 4 am meisten oben liegend, denn wir haben unter diesen 14 Sätzen, nur zwey Sätze, da die Secunde oben lieget, nemlich im andern und letzten Satz. Es ist aber kein Satz im Hallischen Gesangbuch, da bey dieser gebundenen Secunde die 6 oben lieget.

Andere Neben-Ziffern der 2, verursachen die Wechsel-Noten.

§. 15. Diß mag genug seyn vom Griff $\frac{4}{2}$. Es fräget sich nun, ob nicht noch andere Griffe mit der 2 gemacht werden? Ja, wir haben im vorigen Capitel §. 1. in der 6ten Anmerkung der **Wechsel-Noten** gedacht, und gezeiget, wie hiedurch oft fremde Ziffern, nemlich $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{4}{2}$ und $\frac{5}{2}$ entstehen. Wer nun die Lehre von den Wechsel-Noten (der Cambiate) wohl verstehet, und sie von den ordentlich durchgehenden Noten unterscheiden kan, (wovon der 2te Abschnitt weitläuftiger handeln wird) dem werden dergleichen seltene Griffe nicht mehr schwer seyn: zwar findet man sie bey Liedern nicht viel; im Hallischen Gesangbuch habe nur Einen Satz gefunden, der hieher gehöret, nemlich N. 1200. der 5te Satz, den wir hier mittheilen wollen.

Vom Griff $\frac{7}{5}{2}$.



Wenn hier über *e* im Baß die Sexte major 6 stünde, so müßte es doch eben so gespielet werden, als ietzt, da über *f* diese fremde Ziffer $\frac{7}{5}{2}$ stehet; hier wird also der Sexten-Griff anticipiret, und schon zu *f* angeschlagen, was eigentlich zu *e* gehöret. Im Hallischen Gesangbuch stehet $\frac{7}{4}{2}$, ich halte dieses für einen Druckfehler, und wolte lieber $\frac{7}{5}{2}$ nehmen; denn *e* hat doch ordentlicher Weise die Sexte major über sich, (nach Cap. XV. §. 5. 3te Anmerk.) und $\frac{7}{5}{2}$ ist eine Anticipation des Sexten-Griffes zu *e*. $\frac{7}{4}{2}$ wäre ein reiner Accord mit der vollkommenen Quinte, der sich hier aber über *e* so gut nicht schicket, als die 6. Sonsten findet man dergleichen fremde Griffe auch in künstlich oder bunt gesetzten Bässen, z. E. hin und wieder in **Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust** (woraus Cap. XV. §. 1. in der 6ten Anmerk. einige Stellen angeführet habe) und sonsten.

Vom Griff $\frac{5}{2}$.
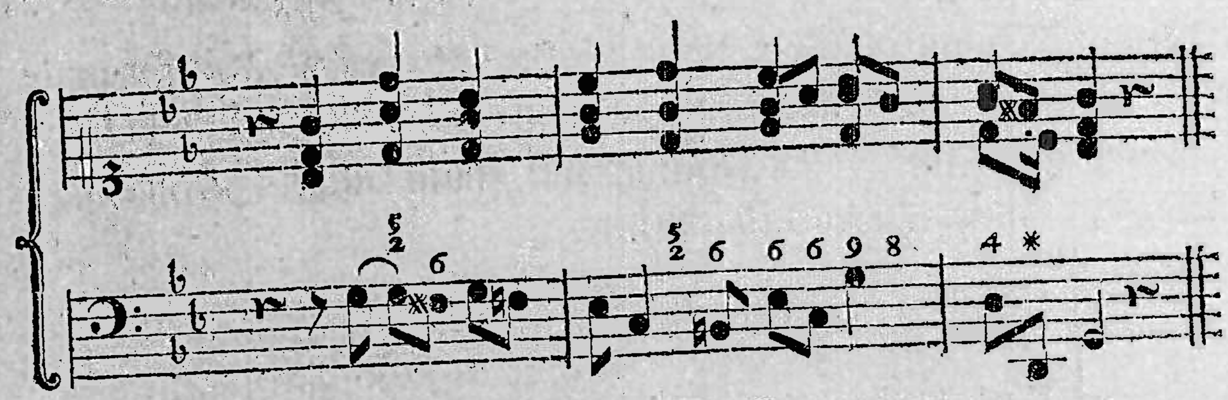
Wie er leicht zu finden.

§. 16. Weil ich nun in diesem Abschnitte gerne alle Ziffern mit ihren Neben-Ziffern, und folglich alle gebräuchliche Griffe erklären, und einem Liebhaber zeigen wolte, und wir doch ietzt von der Secunde handeln, so wollen wir uns noch ein wenig dabey aufhalten. Unter denen §. 15. angezeigten fremden Griffen, kommt der Griff $\frac{5}{2}$ noch am meisten vor. Wer nun diesen Griff $\frac{5}{2}$ gerne bald will finden lernen, der stelle sich nur vor, daß die Note, darüber $\frac{5}{2}$ stehet, nicht als eine Haupt-Note,

sondern
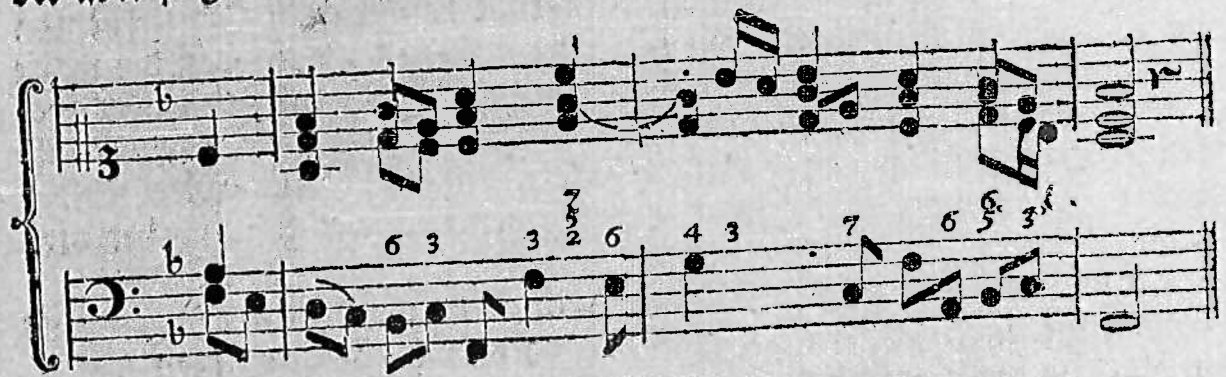
sondern nur als ein Vorschlag zur folgenden Note (welche immer einen Grad herunter gehet) anzusehen ist, die eine 6 über sich hat. Soll diese, nach der Note, die $\frac{5}{2}$ über sich hat, folgende Note, einen Sexten-Griff ohne Octave haben, so stehet $\frac{5}{2}$ über dem ersten Achtel oder über der letzten Hälfte eines Viertels, da denn oft die 5 oder 2 verdoppelt wird (ie nachdem beym Sexten-Griff der folgenden Note die 6 oder 3 hätte können verdoppelt werden) als:

Bey $\frac{5}{2}$ kan entweder die 2 oder 5 verdoppelt werden.



Hieraus ist offenbar, daß der Griff $\frac{5}{2}$ nichts anders ist, als der Sexten-Griff der folgenden Note; und entstehet, wenn der Baß sich aufhält und nicht fort will. Soll aber zu diesem Sexten-Griff die Octave mit genommen werden, so entstehet bey der retardation des Basses der Griff $\frac{7}{2}$, der aber so gebräuchlich nicht ist, als $\frac{5}{2}$.
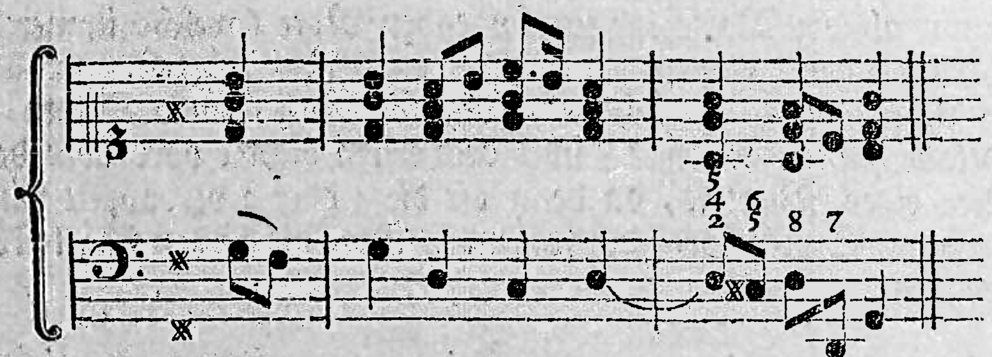
Woher der Griff $\frac{7}{2}$ zu leiten.



Zu Anfang des zweyten Tactes haben wir hier im Discant einen Punct: dis kan einem Anfänger, so lange er denket, der Tact-Strich sey eine Art vom Comma, fremde vorkommen; deswegen schreibet man an dessen statt auch wohl die vorige Note wieder aus, und bedienet sich einer Bindung. Hier ist nun der Griff $\frac{7}{2}$: man siehet, daß es nichts anders als ein Sexten-Accord mit der Octave ist. Soll $\frac{6}{5}$ folgen, so kommt $\substack{5\\4\\2}$.
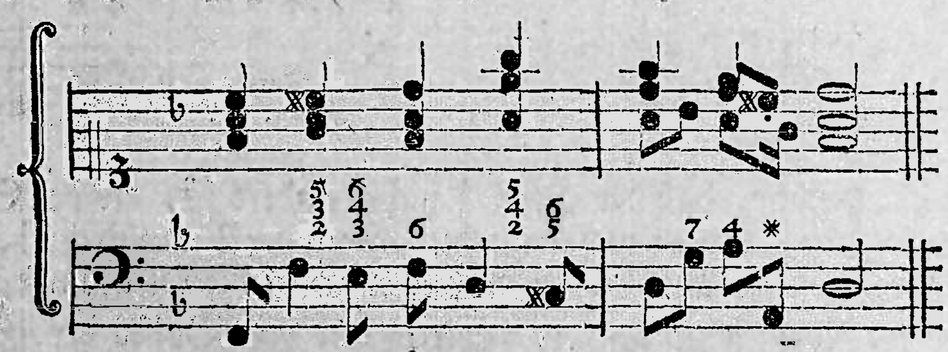
Punct zu Anfang des Tactes.

Vom Griff $\substack{5\\4\\2}$.



Vom Griff $\frac{5}{3}{2}$.

Wer dergleichen Bässe liebet, der schaffe sich das erwähnte Kauffmannische Werk an. Soll nun ferner $\frac{6}{4}{3}$ da seyn, so hat diese meistentheils gebundene Note $\frac{5}{3}{2}$ (der Griff sieht seltsam aus, und ist nicht viel gebräuchlich). Wir setzen folgendes Exempel davon her.



Dis sey genug von dergleichen Griffen: man braucht also nicht lange darnach zu suchen, wenn einem nur der folgende bekant ist. Oft stehet nun der folgende Griff darüber, wie hier über *e* und *cis*, ohne daß die rechte Hand nöthig hat ihn aufs neue wieder anzuschlagen; oft stehet aber auch diese Note ohne Ziffer, da man denn wissen muß, wo die 6 eigentlich ihren Platz hat, und was vor Neben-Ziffern dazu gehören. Man schlage hiebey wieder nach die Exempel des vorigen Capitels §. 1. in der 6ten Anmerkung.
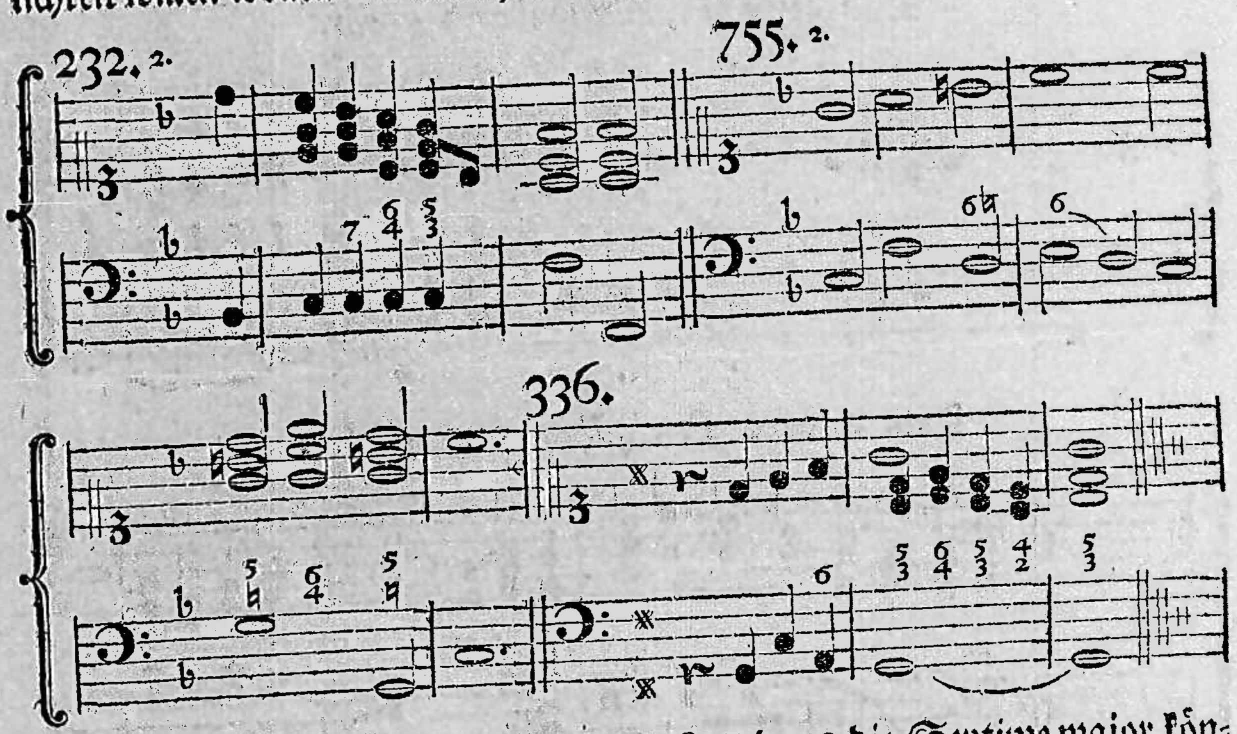
Von der grossen Septima im Griff $\frac{7}{4}{2}$.

§. 17. Weil sich die Secunde auch gerne zur Septima major, als wovon wir in diesem Capitel auch das nothwendigste anzuzeigen haben, gesellet, so wollen wir solche vor der None hergehen lassen. Ipho 5. haben wir schon gewiesen, wie sie leicht zu erlernen; sie ist nemlich nur einen halben Ton niedriger als die Octave. Ihre gewöhnliche Neben-Ziffern sind, die 4 und 2. Hier ist nun eine gänzliche Abweichung vom reinen Accord, denn aus der 8 wird eine 7, aus der 5 eine 4, und aus der 3 eine 2. (vide Cap. III. §. 6.). Ich habe diesen Griff $\frac{7}{4}{2}$ im hallischen Gesang-Buch zwar nicht gefunden, indessen ist er doch sehr gebräuchlich, sonderlich in den so genanten Recitativen einer Cantate oder eines andern Singe-Stückes, und kan auch oft am Schlusse eines Satzes angebracht werden.

§. 18.

§. 18. Man hat eine **Regul**, daß man **über eine stehende Note** (welche oft ein halber oder ganzer Tact ist, und dahin auch die Schluß-Note eines Satzes, Liedes oder Stückes gehöret) **allerley Ziffern** anbringen kan. Ja man findet mannichmal sehr schwere Ziffern drüber stehen: im 2ten Abschn. werden Exempel davon vorkommen. Im hallischen Gesang-Buch N. 232. finden wir im 2ten Satz im Baß viermal *c* nacheinander mit verschiedenen Griffen, das sind nun auch stehende Noten, wenn ein Ton verschiedene mal nach einander vorkommet; wenn auch diese Note zuweilen in eine andere Octave geführet wird, so heist es doch noch ein stehender Baß, wie N. 755. im 2, 5 und 6ten Satz. N. 336. bestehet die allerletzte Note aus zween ganzen Tacten, da denn der erste ganze Tact vier Griffe erfordert, wo die oberste Discant-Stimme kan liegen bleiben. Um mehrerer Deutlichkeit willen wollen wir erwähnte Sätze beyfügen.

Eine stehende Note hat allerley Ziffern.



Im letzten Exempel hätte zu $\frac{4}{2}$ gar gut, statt der 8 die Septime major können gemacht werden, und hätte der Griff dann geheissen $\begin{smallmatrix} fis \\ c \\ a \end{smallmatrix}$. Ein solcher Schluß kan nun am Ende aller Sätze und Lieder gemacht werden, und zwar unter allerley Veränderungen und Brechungen. Nehme ich zu $\frac{4}{2}$ hier die Septime major, so wird die ganze natürliche Ton-Leiter in diesen vier Griffen zum Gehör gebracht. Diß schicket sich nun um so viel besser, ie mehr Zeit man bey einer ieden Schluß-Note eines Satzes oder Liedes hat. Man hat dabey aber wohl auf die vorgesetzte ✻✻ oder b b zu sehen.

Sonderlich die Schluß-Note.

 §. 19.

Man muß die Scalam seiner Ton-Art wohl inne haben, ehe man spielet,
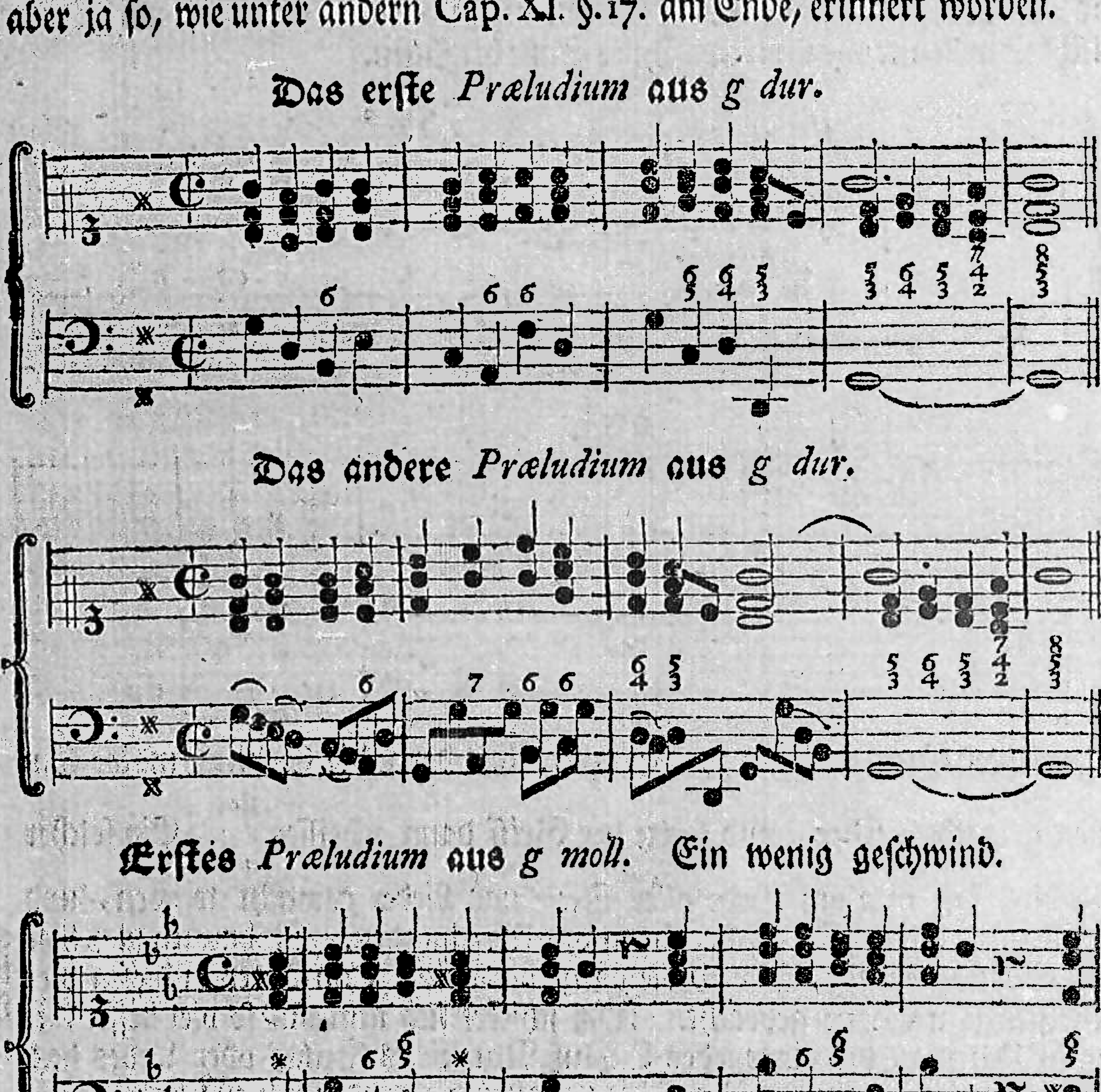
§. 19. Weil es nun höchstnöthig ist, die Scalam seines Tones, und was vor ✱✱ oder b b darin vorkommen, recht zu kennen und zu wissen, sonderlich wenn in fremde Ton-Arten ausgewichen wird, so recommendire hiebey das 2te Capitel fleissig zu betrachten. Man thut wohl, wenn man vorhero, ehe man zu spielen anfängt, die Ton-Leiter oder Scala seiner harten oder weichen Ton-Art, stuffenweise nach Cap. II. §. 12. und 25. hören lässet, und sonderlich in Moll-Tönen eine Octave herauf und herunter spielet, zum Ueberfluß wollen wir einige kleine hierzu dienliche Vorspiele hersetzen, und zwar zwey aus *g dur* und zwey aus *g moll*, darinnen keine schwere sondern leichte Ziffern vorkommen: man übe sich, es etwas tactmässig zu spielen; ich habe die Griffe wiederum drüber geschrieben, man brauche sie aber ja so, wie unter andern Cap. XI. §. 17. am Ende, erinnert worden.
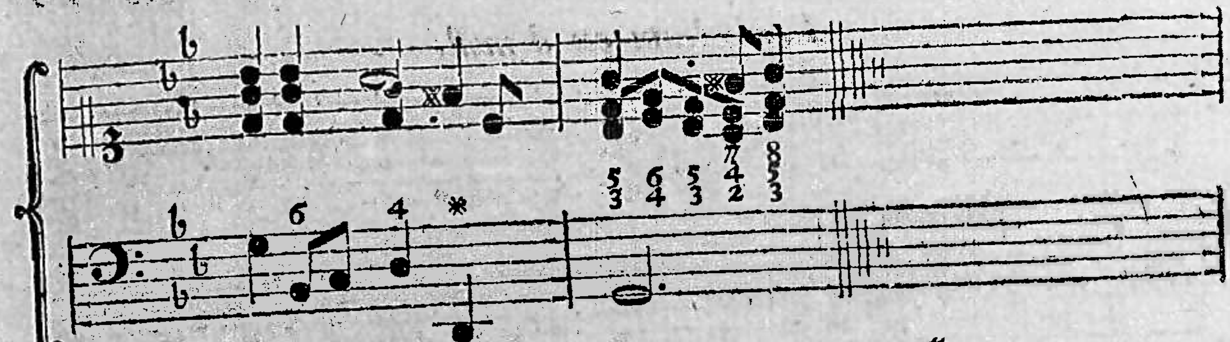
und deswegen erst ein klein Vorspiel machen, dergleichen hier einige stehen.

Das erste *Præludium* aus *g dur.*
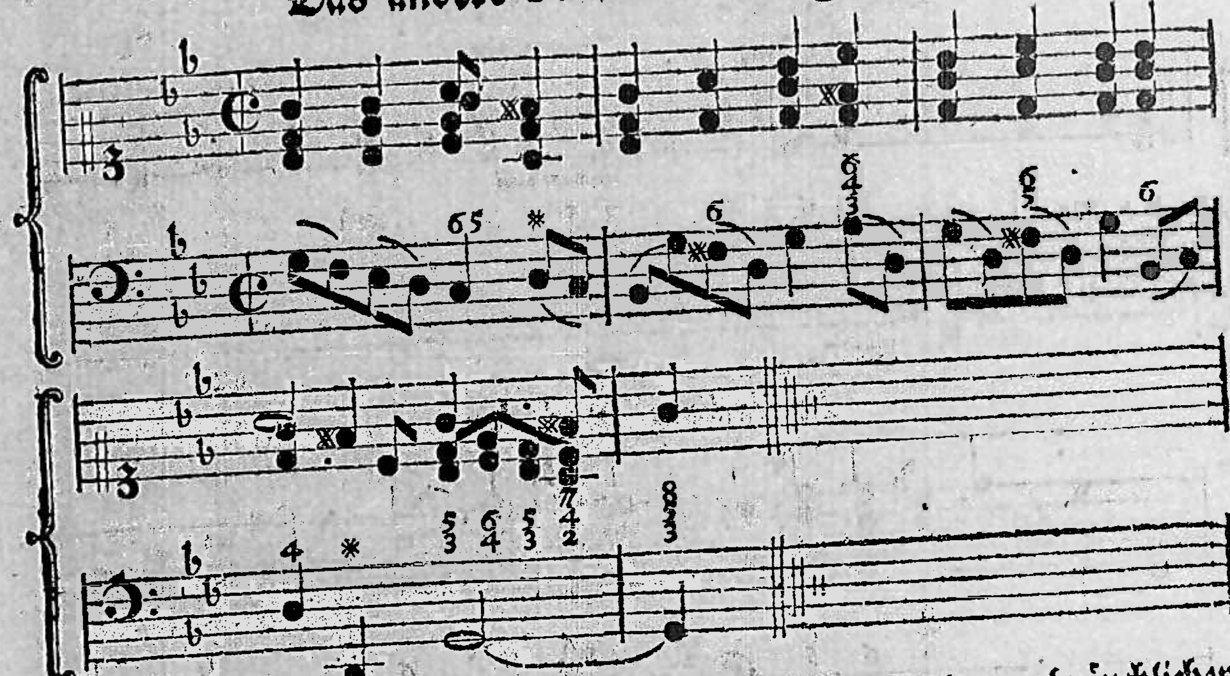
Das andere *Præludium* aus *g dur.*

Erstes *Præludium* aus *g moll.* Ein wenig geschwind.
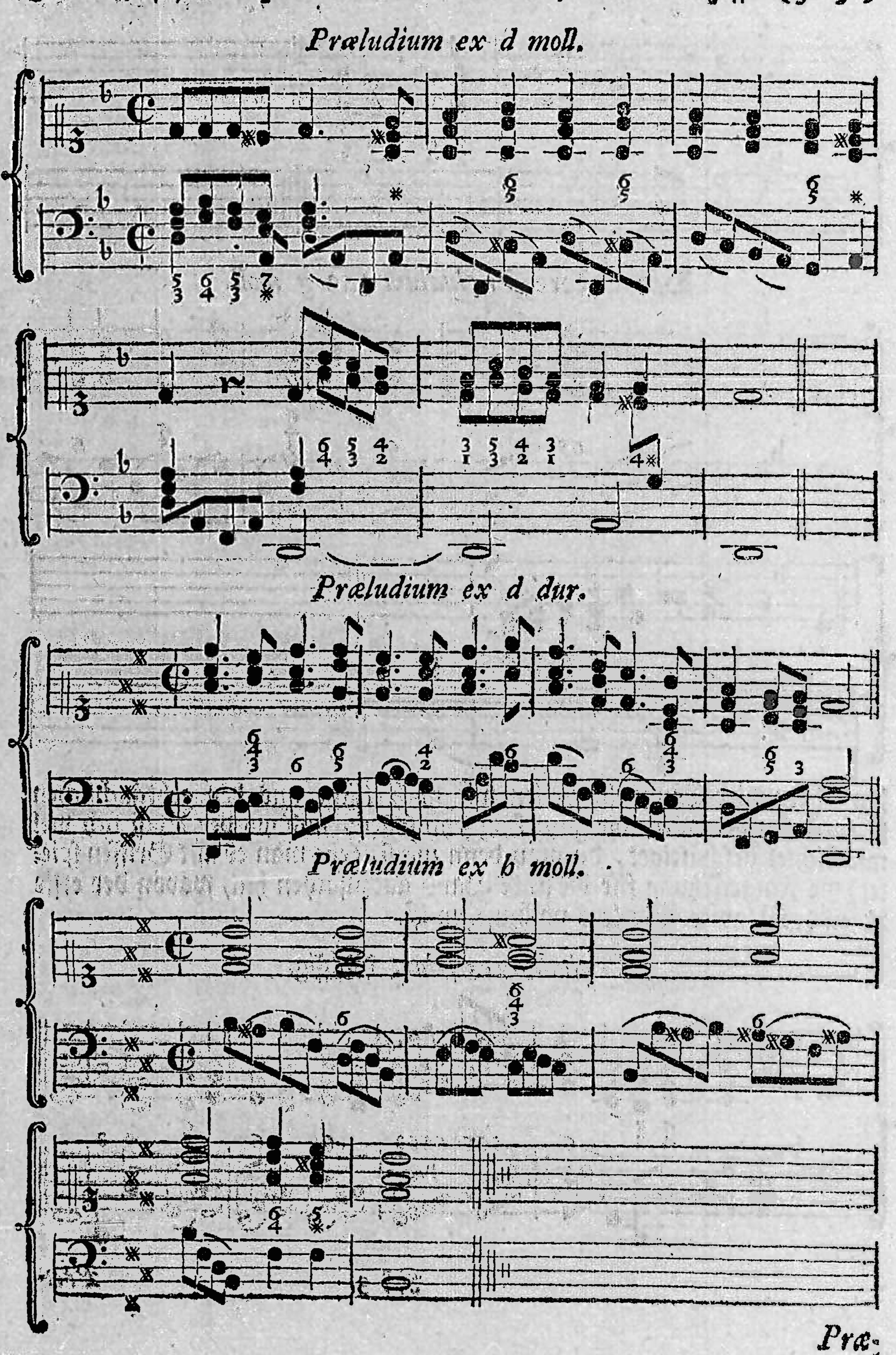




Das andere *Præludium* aus *g moll.*

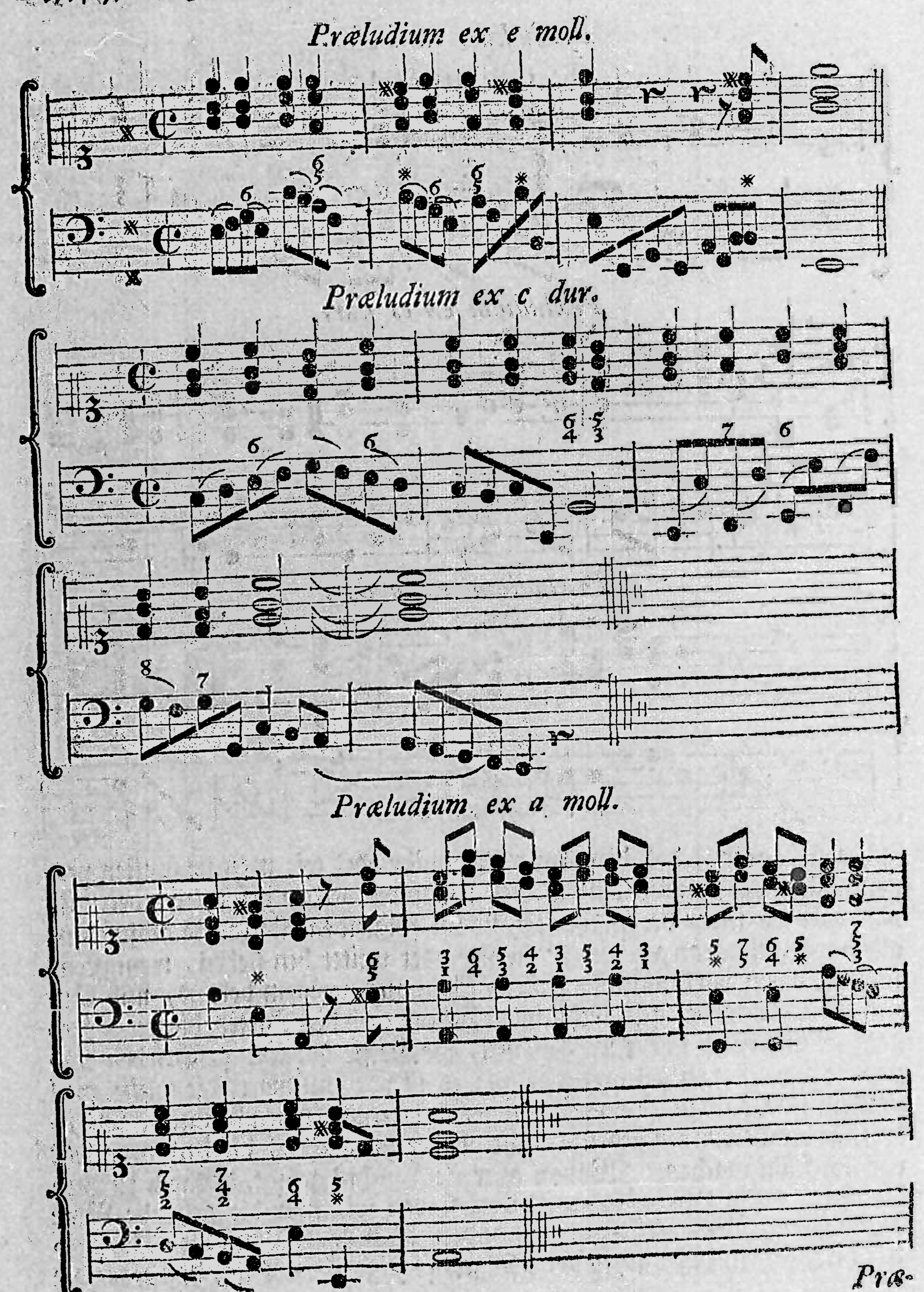


Zu diesen vier Exempeln wollen wir noch etliche aus den gebräuchlichen Ton-Arten hersetzen, die ganz kurz seyn sollen, und wo der Baß sich viel mit Achtel beschäftiget, da man denn zuerst, (ehe man es mit Griffen spielet) die Fingersetzung für die linke Hand auszusuchen hat, wovon der erste Theil des Clavier-Spielers nachzusehen ist.

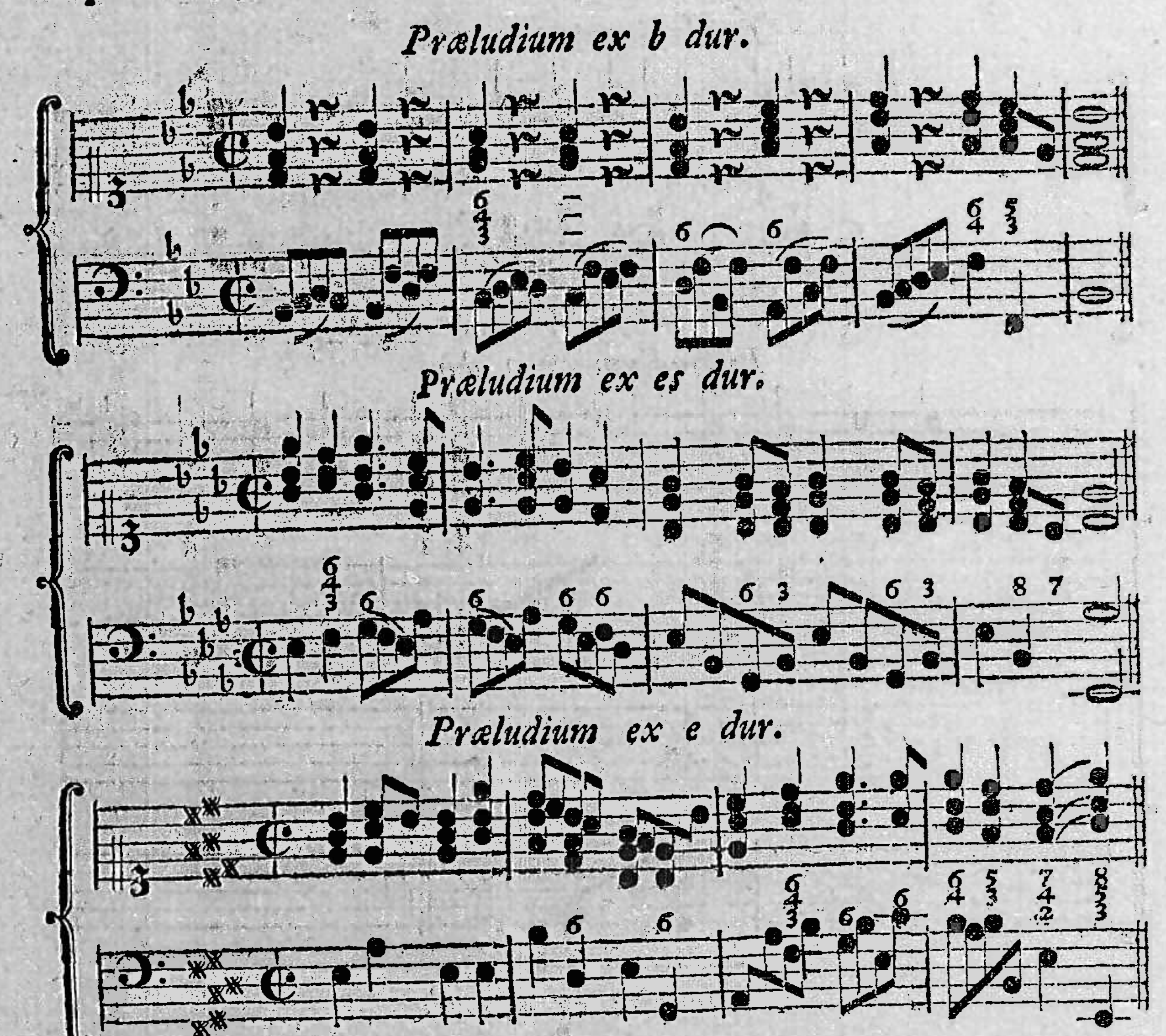
Præludium ex f dur. Mässig.




Præludium ex d moll.
Præludium ex d dur.
Præludium ex h moll.



Præ-



Warum man sie im ersten Abschnitt gesetzet.

Ich gestehe gerne, daß diese kurze Præludia oder wie man sie sonsten nennen will, wohl von niemand in diesem Capitel werden gesucht werden: ich war vorhero selber der Meynung, sie im folgenden Abschnitte hinzusetzen; allein was ist daran gelegen, ob sie hier oder weiter hin stehen, wenigstens sind die darin vorkommende Ziffern schon aus vorigem bekant, und können zur Uebung der gebräuchlichsten Ziffern und des Tactes dienen. Ich habe sie mit Fleiß sehr kurz gemacht, die Griffe darüber geschrieben und zwar so, wie davon gelehret worden; es ist vor Anfänger, die solche, weil sie klein sind, bald zu ihrem Vergnügen auswendig lernen können. Weitläuftige Anmerkungen gedenke nicht drüber zu machen, die kan man iezt vor sich selbst machen. Wovon aber noch nichts gesagt, das will kürzlich berühren.

Anmerkungen drüber.

Von $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$.
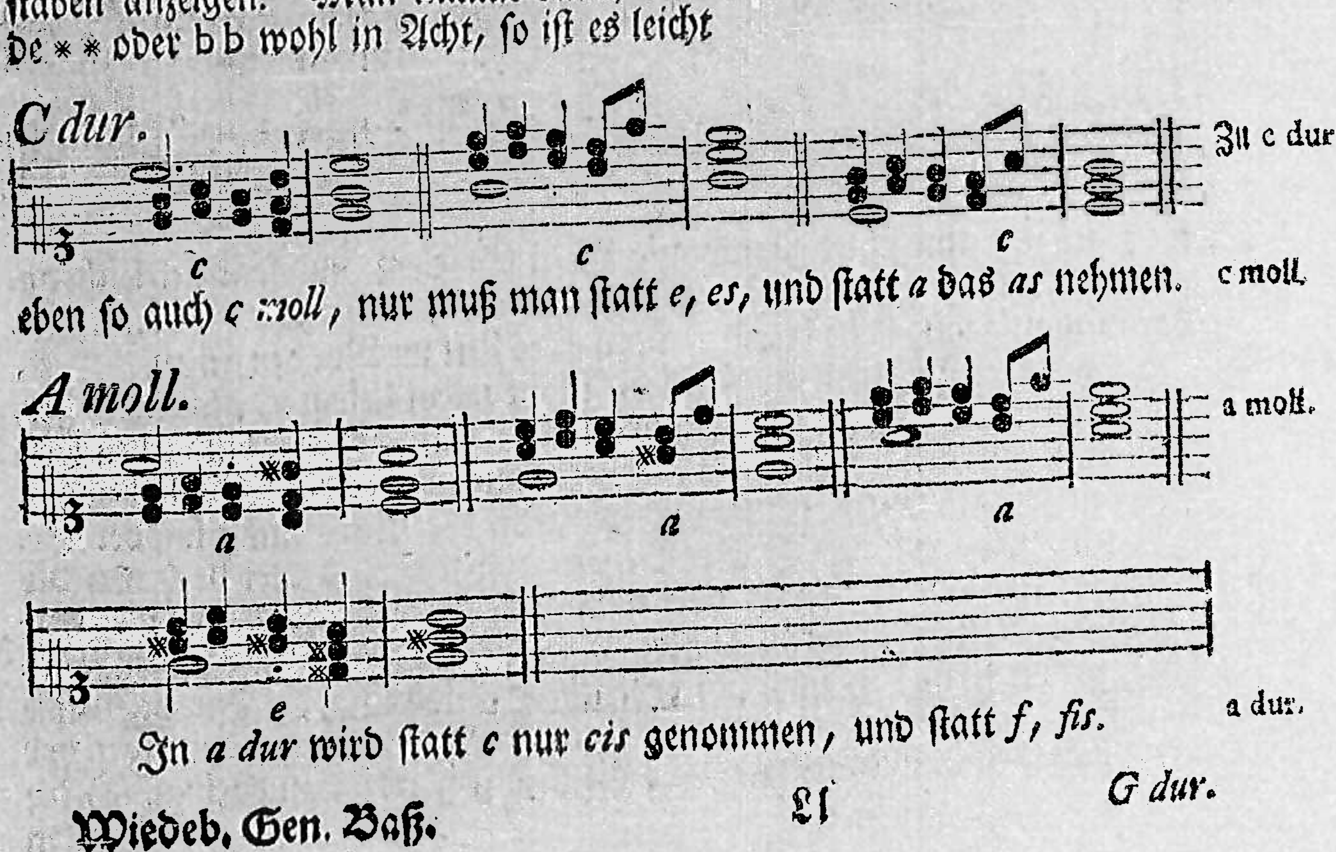
Im Præludio ex d moll finden wir über die stehende Note *D* eine ganze Reihe Ziffern, unter andern auch $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$. Wann die Ziffern, so wie hier, stehen, daß nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ die $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$ folget, so zeiget solches an, daß die rechte

Hand

Hand nicht mehr als die zwey darüber stehende Intervalla machen soll, und zwar daß die oberste Ziffer immer oben kommt; im Præludio ex a moll findet man dieses auch. Im Præludio ex d dur hat die rechte Hand eine ungleiche Bewegung, wie die drüber stehende Griffe zeigen. Im Præludio ex e moll wird im dritten Tact nur zur ersten und letzten Note ein Griff gemacht, übrigens geht der Baß, aus Liebe zur Veränderung, allein. Im Præludio ex e dur finden wir über dem vorletzten *e* den Griff $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ als einen rechten Vorschlag zum reinen Accord. Hiemit überlasse diese kleine Stücke oder Sätze einem Liebhaber, um daraus die gebräuchliche Ton-Arten kennen zu lernen, als wozu sie ihm sehr dienlich eyn können. Wir gehen weiter.

Von den gebräuchlichen Ziffern über einer Schluß-Note.

§. 20. Im 18ten §pho am Ende habe gesagt, wie man sich bey der Schluß-Note eines Satzes ein wenig durch Veränderung des reinen Accords aufhalten kan, davon wir denn auch noch einige Exempel aus den gebräuchlichsten Ton-Arten geben wollen. In diesen Exempeln bekommt der Baß nur Eine Note, welche als die Schluß-Note eines Satzes oder Stückes anzusehen ist; und weil im Discant nicht nur in der Octave, sondern auch in der Terzie und Quinte aufgehalten und geschlossen werden kan, so wollen wir unsere Exempel auch darnach einrichten, die Baß-Noten aber zur Ersparung des Raums nur mit einem Buchstaben anzeigen. Man nimmt dabey die in der Ton-Art sich befindende ✱✱ oder b b wohl in Acht, so ist es leicht



In c dur.

eben so auch *c moll*, nur muß man statt *e*, *es*, und statt *a* das *as* nehmen.

c moll.
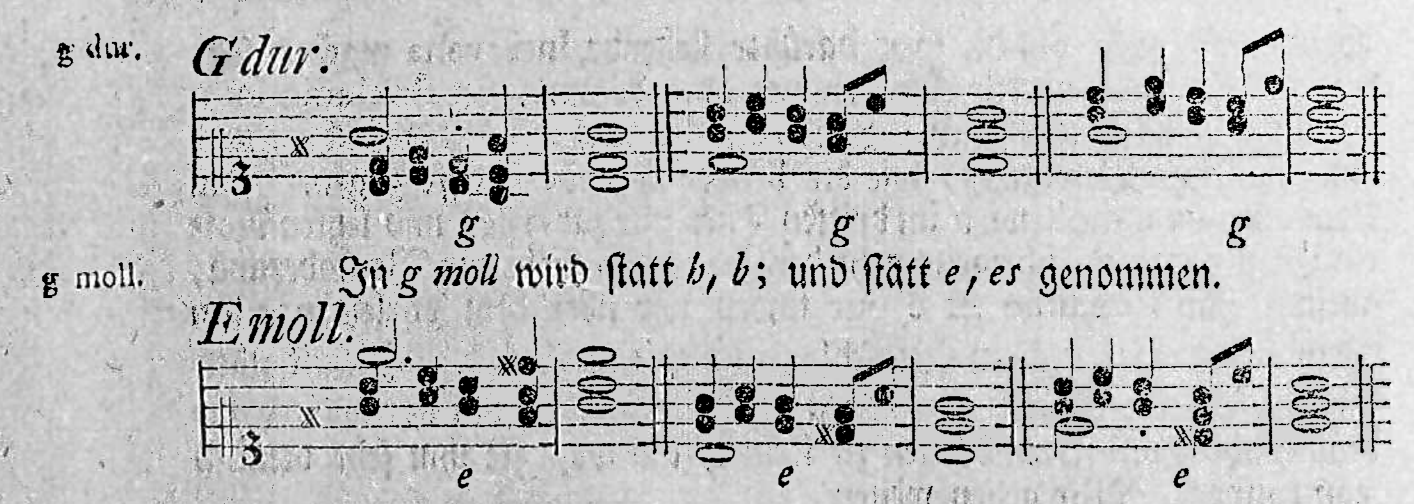
a moll.

a dur.

In *a dur* wird statt *c* nur *cis* genommen, und statt *f*, *fis*.

G dur.
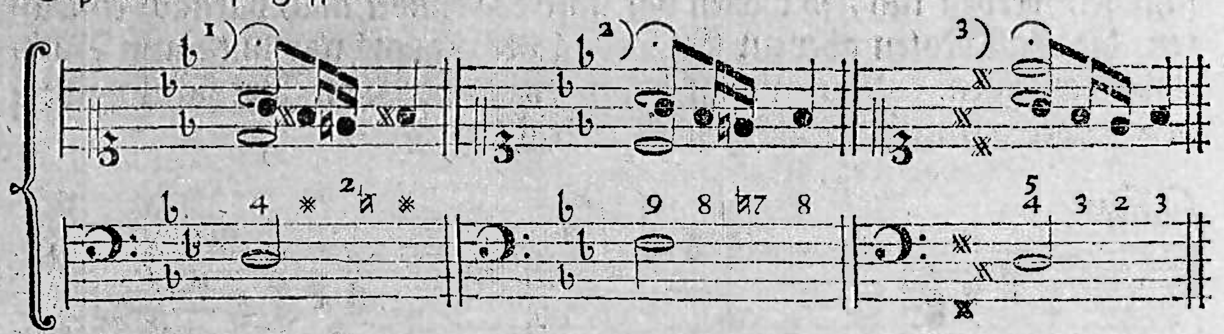
g dur.



g moll.

Wenn eine ganze Reihe einzeler Ziffern über einer Schluß-Note stehen.

Nach diesen Mustern wird man schon mit den andern Ton-Arten fertig werden können. Man findet zuweilen über der letzten Note eines Satzes im Baß eine ganze Reihe Ziffern, welche weiter nichts als eine kleine Manier bey der Schluß-Note im Tenor oder Alt anzeigen: dergleichen sehen wir im Hallischen Gesang-Buch bey dem Liede N. 185, **Fließt ihr Augen, fließt von Thränen** 2c., da stehet am Ende des zweyten Satzes über *d* im Baß 4✻ 2♮ ✻ und am Ende des 3ten und 4ten Satzes über *f*, 9 8 ♮7 8. Diß wird also gespielet:



Diß gehöret nun schon zum manierlichen Spielen, und läßt sich leicht angewöhnen. N. 3. habe auch ein Exempel gegeben, da die Octave oben lieget, daran man genug haben wird. Nun ist es Zeit zur None zu gehen.

Von der None.

§. 21. Ich habe mit Fleiß die None zuletzt gesparet, als eine Ziffer, die so gar oft nicht vorkommt, und an deren statt, wie wir bald sehen werden, auch zuweilen die Secunde kan genommen werden. Wir haben §. 3. schon angezeiget, wie sie heisse, und wie sie in der Benennung mit der Secunde einerley sey. Es ist aber die None dem ohngeachtet doch von der Secunde sehr unterschieden, vornehmlich in folgenden Stücken: 1) Sie hat andere Neben-Ziffern, als die Secunde. 2) Sie liegt gemeiniglich schon vorhero, und 3) muß sich ordentlich resolviren in die Octave. Sie kan also als ein Vorschlag zur Octave angesehen werden, und deswegen vor der 8 hergehen in allen Griffen, wo die 8 zu gehöret; nun aber gehört die
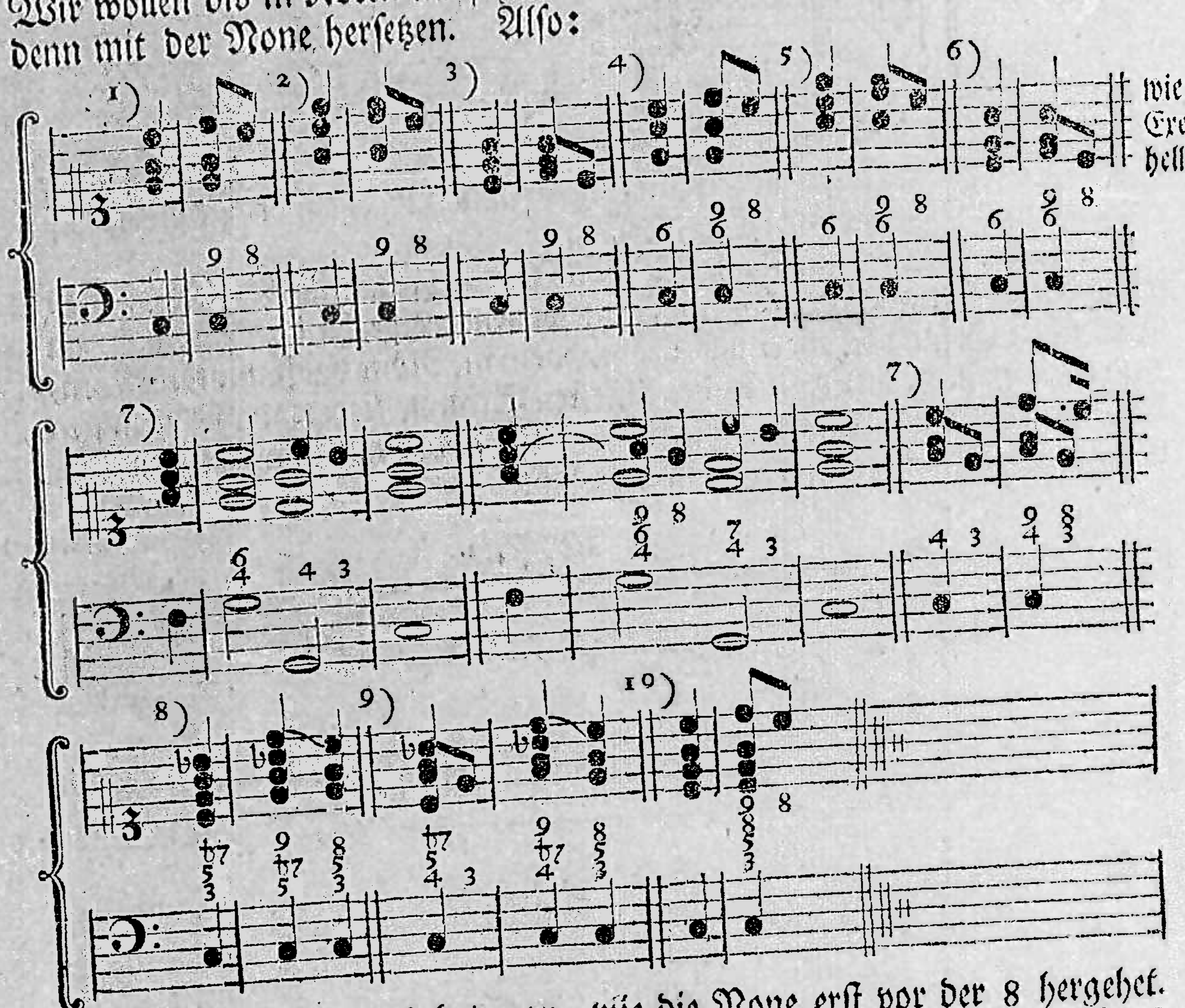
Wie sie von der Secunde unterschieden.

Wie die None als ein Vorschlag zur 8

8 zum

8 zum reinen Accord, dahero dann die None, eben wie die 8, die Ziffern 5 und 3 neben sich hat. Zum 6ten Griff gehört auch die 8, an deren statt abermal die None stehen kan, daher kommt nun $\frac{9\,8}{6\atop 3}$. Zum Quarten-Griff gehöret $\frac{8}{5\atop 4}$, nehme ich nun statt der 8 erstlich die 9, so kommt der Griff $\frac{9}{4}$, wozu noch die 5 gehöret. Weil ich nun auch zur kleinen 7 die Octave nehmen kan, wenn ich nemlich die 7 oben und die 8 unten habe, so kan ich auch hier erstlich die 9 nehmen, daher kommt $\frac{9}{7}$, wozu denn die 5 und 3 noch gehöret. Wir wollen dis in Noten aussetzen, und erstlich den Griff mit der Octave, denn mit der None hersetzen. Also:

anzusehen, und daher so mancherley Neben-Ziffern hat,

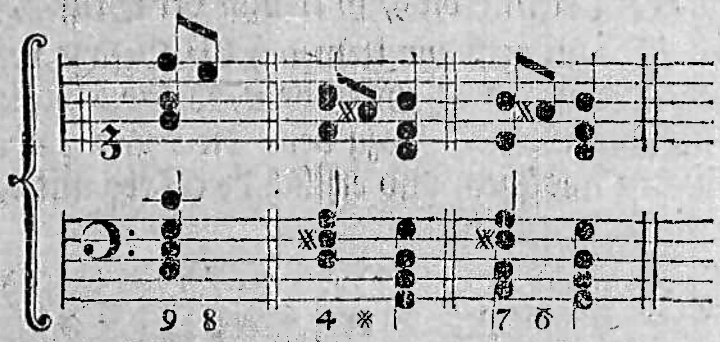


wie aus den Exempeln erhellet.

Aus diesen Exempeln siehet man, wie die None erst vor der 8 hergehet. Stehet nichts als eine 9 über eine Note, so gehöret 5 und 3 dazu: stehet $\frac{9}{6}$ so gehöret die 3 noch dazu: zu $\frac{9}{4}$ kan auch noch die 5 kommen. Es ist der Nonen-Griff kleinen Händen, vornemlich wenn die 9 oben lieget, etwas incommode zu greiffen; stehet 98 und die Terzie liegt oben, so machts nicht viel, ob man die None vor der 8 hergehen lässet oder nicht, und wann auch die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solche None zu singen hätte, so muß

Resolution der 9, 4 und 7 kan die linke Hand anticipiren.

muß sie doch zur 8 bald hingehen und der General-Bassiste hat die Resolution der None anticipiret. Denn wenn man ganz vollstimmig einen reinen Accord zu *c* anschlagen will, worüber die 9 erst stehet, so darf der Baß gleich die Octave machen, als:
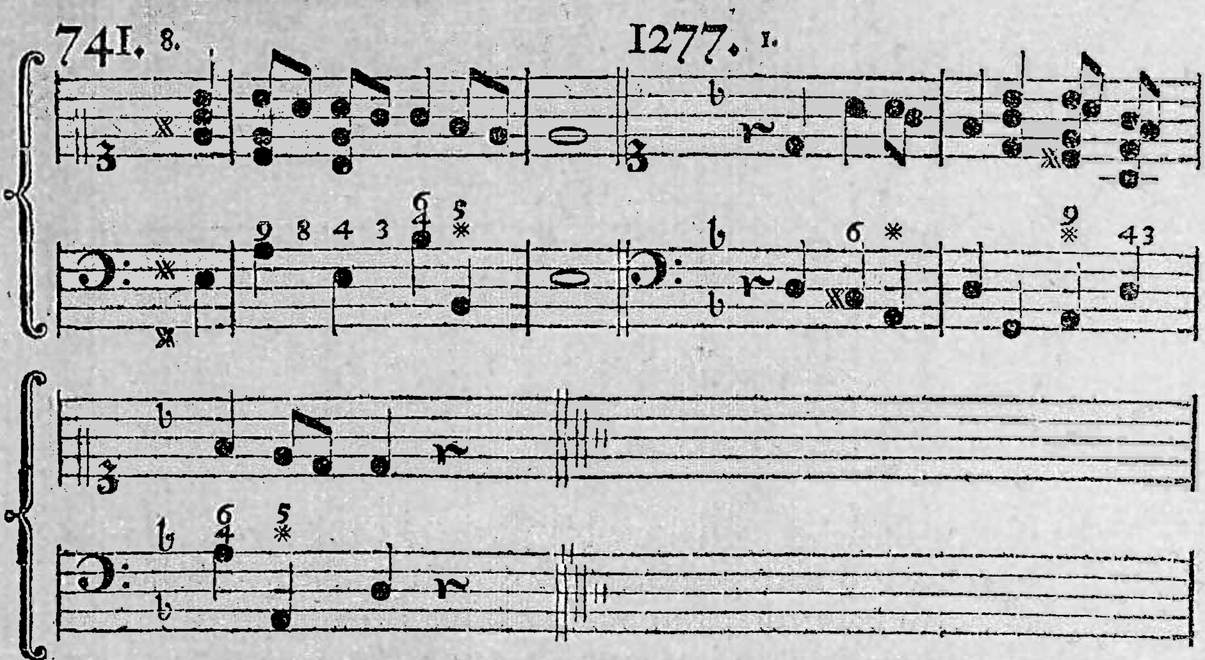


Hier sehen wir, daß bey der Vollstimmigkeit die Resolution der 9, 4 und 7 kan im Baß anticipiret oder voraus genommen werden, eben da die Dissonanz noch in der rechten Hand erst angeschlagen wird.

Die gebundene und ungebundene None.
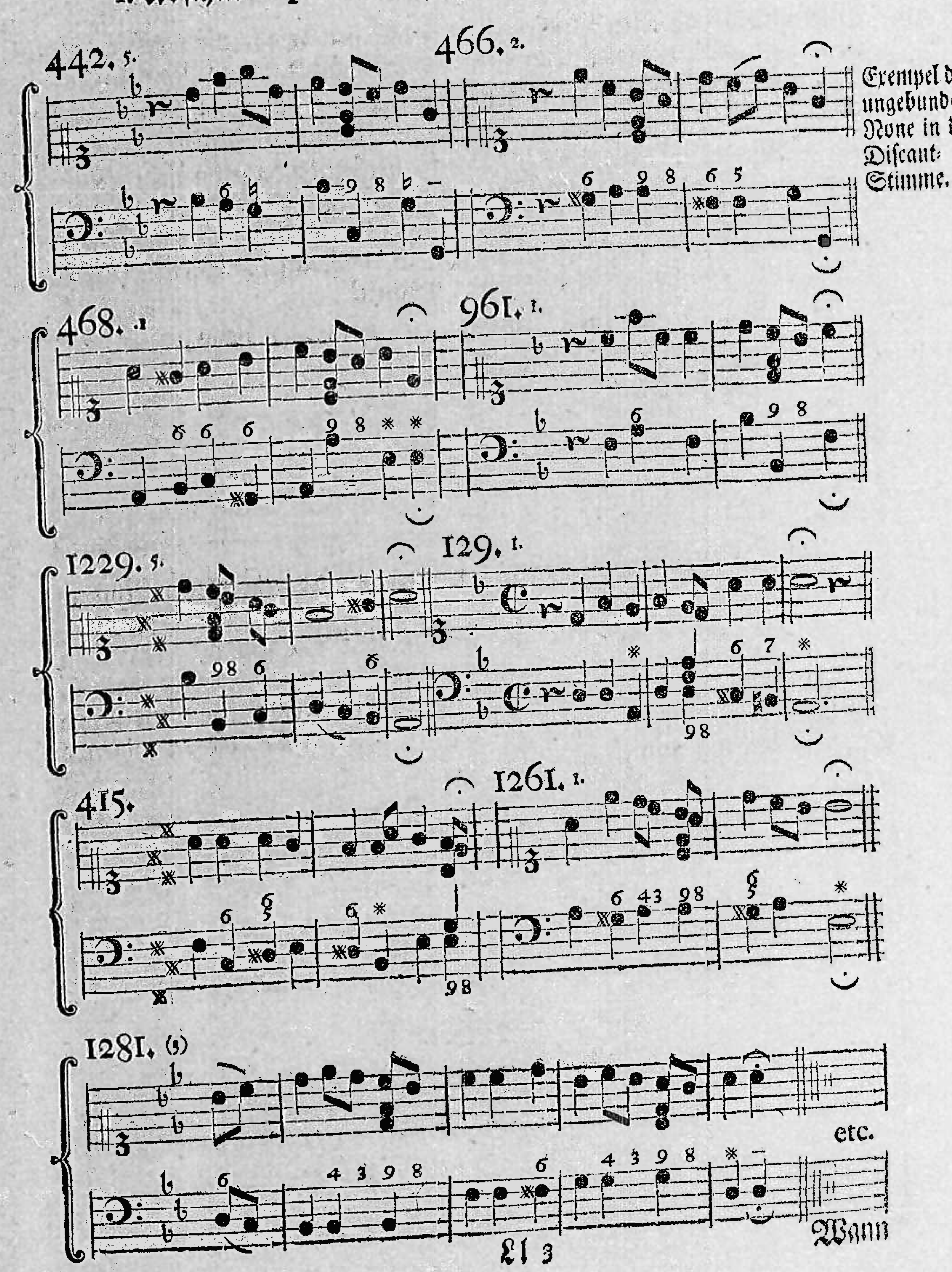
§. 22. Weil aber doch die None sehr gebräuchlich ist, so muß man auch damit fertig werden können; wir wollen deswegen abermal aus dem Hallischen Gesang-Buch einige Sätze, darin die None vorkömmt, hersetzen, und zwar erstlich, wenn sie in der obersten Stimme lieget; da sie denn gebunden oder ungebunden seyn kan. Wir finden nur folgende zwey Sätze mit der gebundenen None im Discant.

Exempel der gebundenen None in der Discant-Stimme.



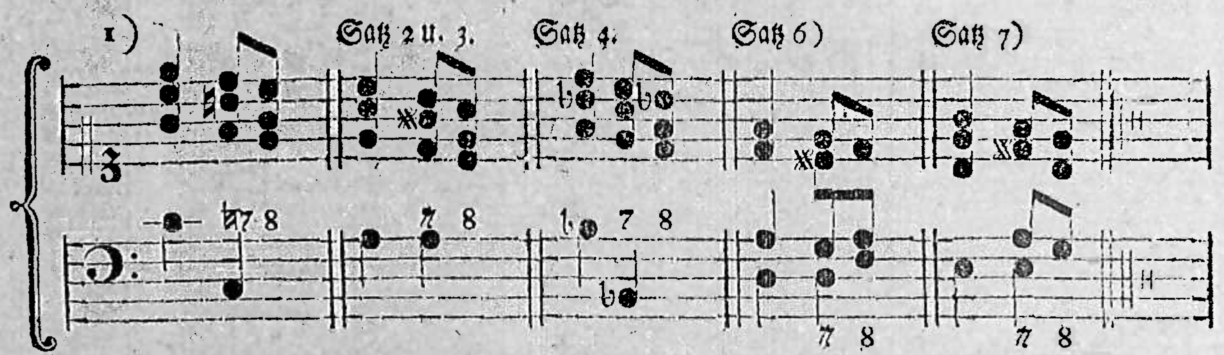
Im letzten Exempel ist zu *a*, eine None minor, das *b*. Dazu gehöret die Terzie major. Diese None minor kömmt oft in moll-Tönen vor. Nun wollen wir einige Nonen-Exempel, im Discant, als ungebunden hersetzen.

442.


442. 5.
466. 2.
Exempel der ungebundenen None in der Discant-Stimme.
468. 1
961. 1.
1229. 5.
129. 1.
415.
1261. 1.
1281. (5)
etc.
Wann

Wann man statt des Nonen-Griffs $\frac{7}{\frac{4}{2}}$ nehmen könte?
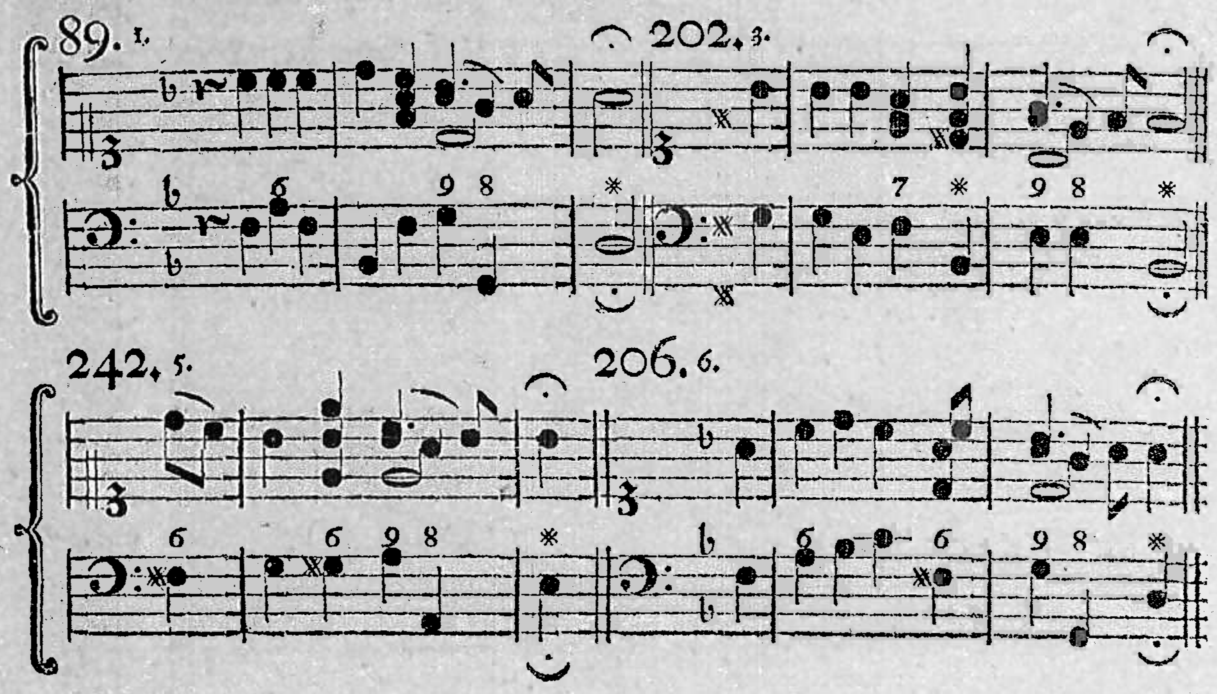
Wenn die None einen Terzien-Gang ausfüllet, wie hier im ersten, 2ten, 3ten, 4ten, 6ten und 7ten Exempel, da der Baß die vorige Note behält, so kan statt der 9 eben so bequem der Griff mit der Septime major $\frac{7}{\frac{4}{2}}$ gemacht werden. Wir wollen von iedem Satz nur die beyden Noten, darauf es uns ankömmt, und worüber 9 8 stehet, hersetzen, da denn statt 9 8; 7 8 stehen muß, oder ♮7 8, zu dieser grossen Septime gehöret nun 4 und 2, und kan solcher Griff sehr oft gemacht werden, an statt daß man sonst die durchgehende Note allein nachschlägt. Wir wollen die Stellen hersetzen aus den Sätzen, um dieses deutlich zu machen.
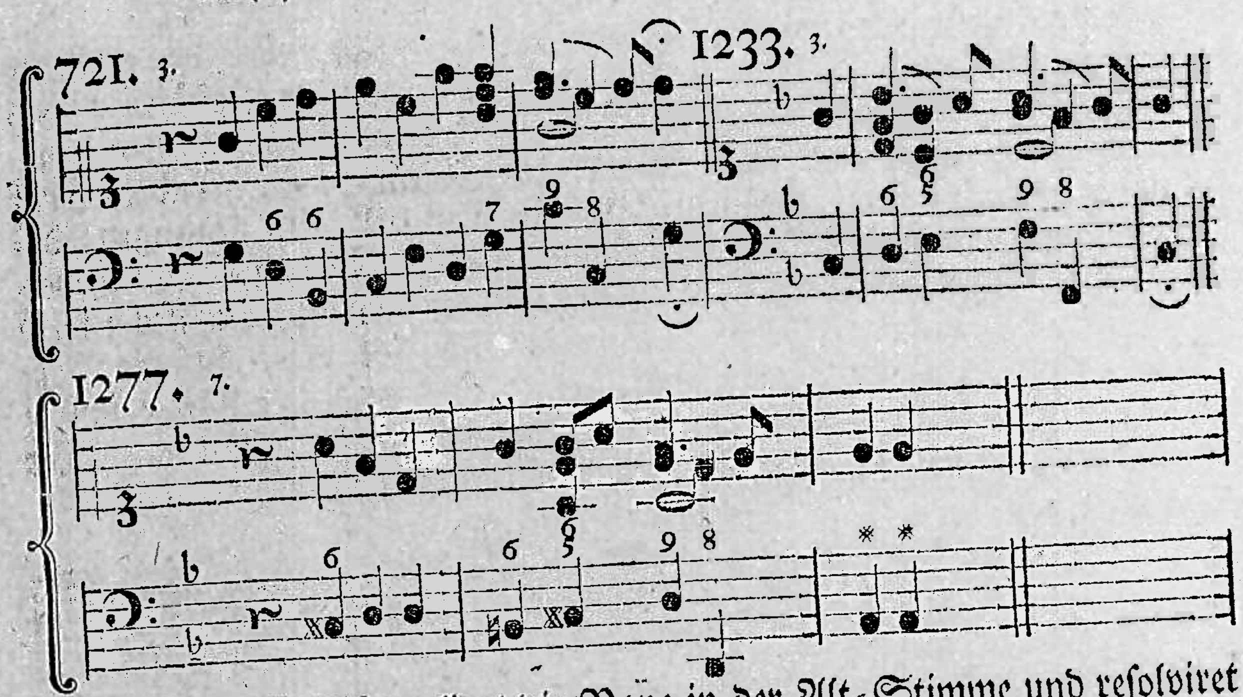


Nun müssen wir auch noch Exempel geben, von der gebundenen None in den Mittel-Stimmen.

Exempel der gebundenen None in der Alt-Stimme.

§. 23. In der Alt-Stimme kommt die None sehr oft vor, denn wenn die Octave darin lieget, so muß der Vorschlag zur Octave, das ist, die None auch darin liegen. Sie ist allhier immer eine gebundene None und lieget folglich schon im vorigen Griff. Wir wollen davon folgende Sätze zur Uebung mitnehmen.



721.
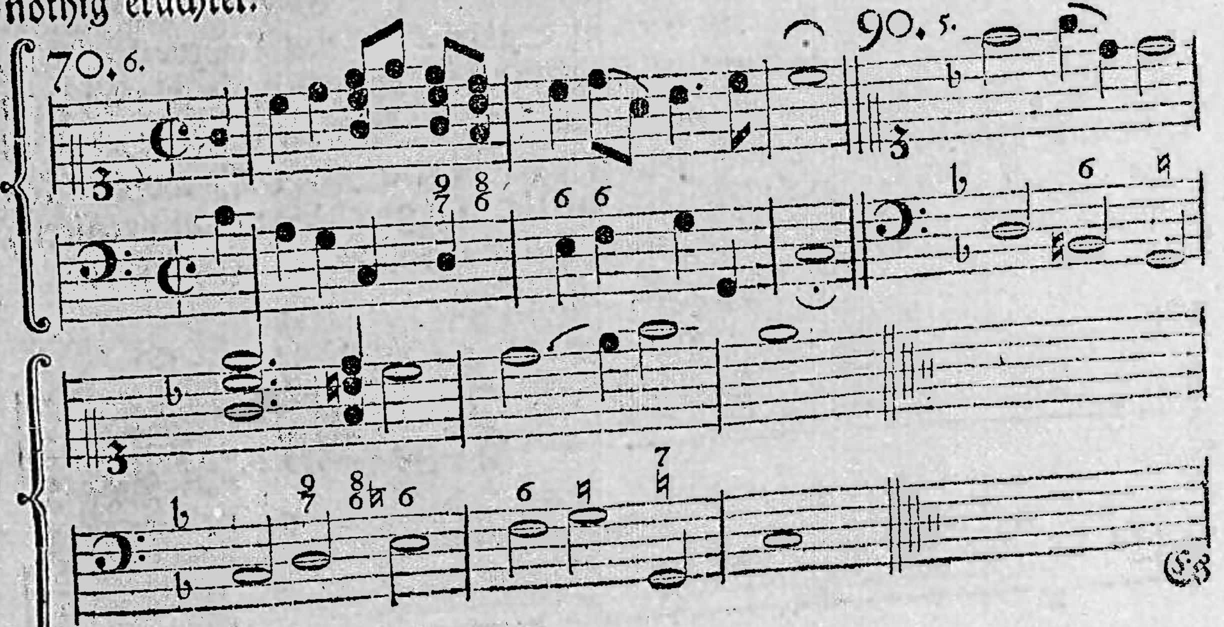


In allen diesen Sätzen liegt die None in der Alt-Stimme und resolviret auch darin. Dis wäre also gnug vom Nonen-Griff, wenn die 8 drauf folget. In der Tenor- oder untersten Mittel-Stimme steht sie nun auch wohl, ob ich gleich im Hallischen Gesang-Buch kein Exempel davon habe finden können, man sehe die Nonen-Griffe §. 21.

In der Tenor-Stimme darf die 9 auch stehen.
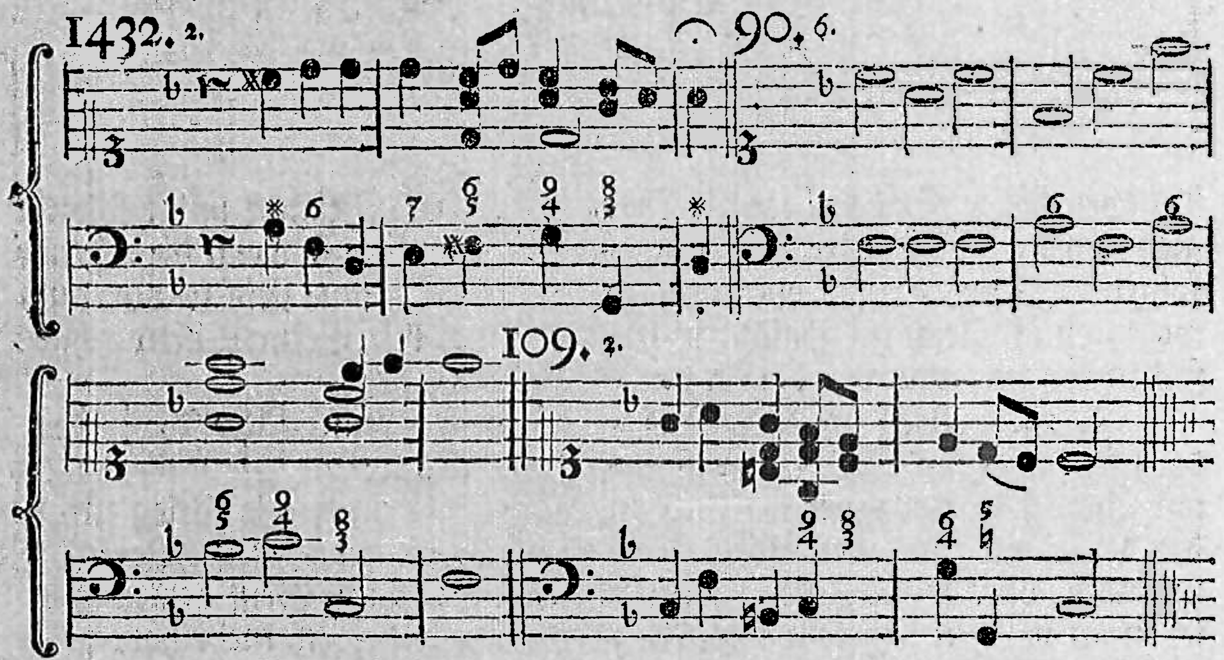
§. 24. Weil die Octave nicht allein zum reinen Accord, sondern auch sehr oft zum Sexten-Griff kan genommen werden; so findet man, wie schon §. 21. erwähnet worden, die None, als einen Vorschlag zur 8, bey der Sexte, da denn öfters die 6 ebenfalls an der 7 einen Vorschlag bekommt, daraus die Ziffer $\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$ entstehet, welcher ganze Griff gemeiniglich schon im vorigen lieget: wir wollen zwey Sätze anführen, mehr habe nicht nöthig erachtet.

Wie der Griff $\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$ anzusehen und leicht zu finden.



Wie der Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$ anzusehen, woher er entstehe, und wie er leicht zu lernen.
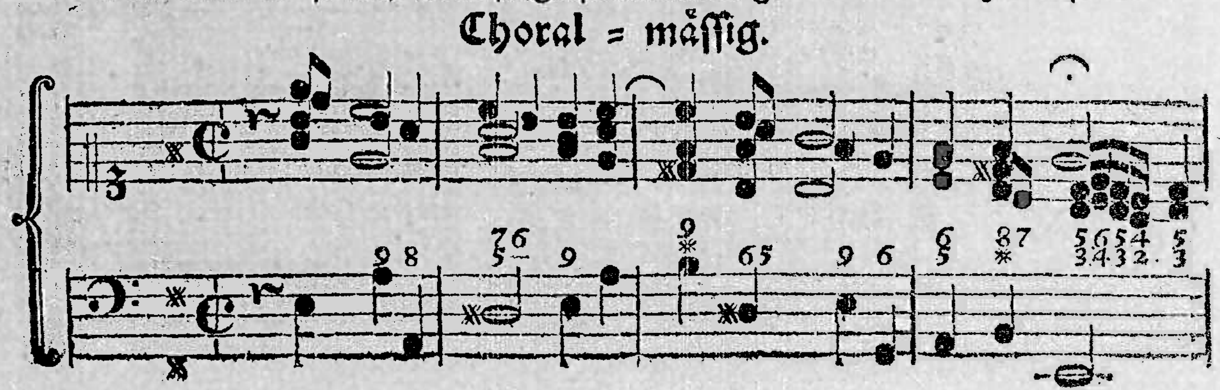
Es kommt dieser Nonen-Griff bey Liedern selten vor, eben wie auch der Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$ nicht viel vorfällt. Nach dem Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ solte der Baß einen Ton höher gehen und einen reinen Accord über sich haben, wie im 12ten Capitel gezeiget worden. Es repetiret aber der Discant diesen gehabten Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ zuweilen noch einmal, wenn der Baß schon in die Höhe gegangen; daher kommt denn diese Ziffer $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$; dazu auch noch die 5 kan genommen werden, was im vorigen Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$, die 5 gewesen, wird die 4, aus der 3 wird die None, und aus der 6 die 5. Man stelle sich nur vor, daß die Baß-Note, worüber dieser Griff $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$ stehet, einen Ton niedriger stünde und $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ über sich hätte, so ist dieser so fremd scheinende Griff bald zu finden. Wir wollen auch ein paar Sätze zur Probe davon mittheilen.
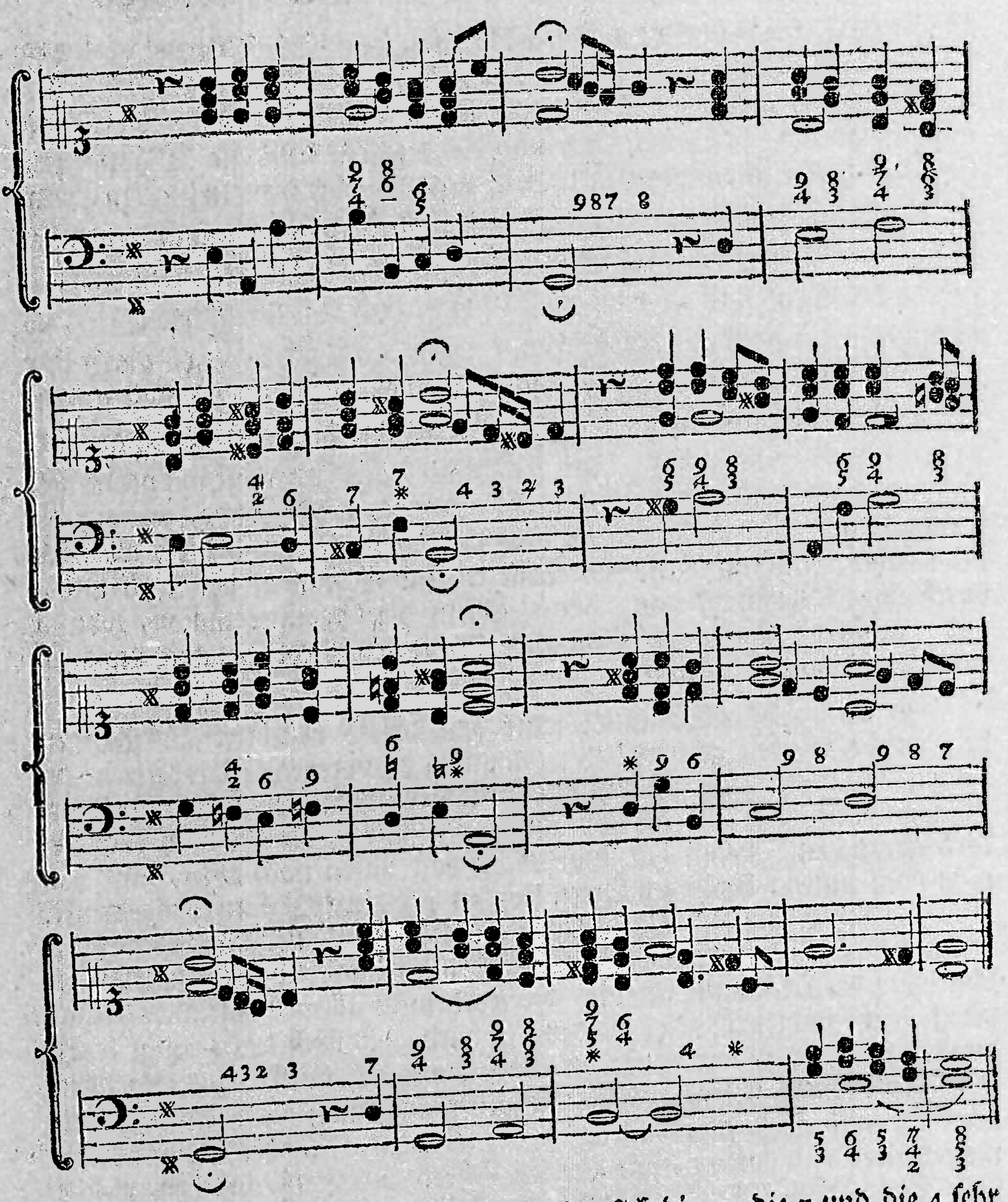


General-Nonen-Exempel, worin allerley und zum Theil fremde Ziffern vorkommen.

§. 25. Zum Schluß dieses Capitels will noch ein Exempel zur Uebung der None hersetzen, und es in Sätzen, als eine Lieder-Melodie, denn geschwinder darf es nicht gespielet werden, abtheilen, so erlangt man dadurch noch Freyheit ein wenig auszuruhen. Ich gestehe gerne, daß es ein wenig schwer ist, und daß man freylich dergleichen Bässe wohl in keinem Choral-Buch findet; es wird zur Uebung gegeben, um zu probiren, wie weit man in seiner Selbst-Information gekommen. Hier ist es:

Choral-mässig.





§. 26. In diesem Exempel befindet sich die 9, die 7 und die 4 sehr oft. Hier muß man nun gedenken, was schon hin und wieder gesagt worden, nemlich, daß die None ein Vorschlag zur Octave, die 7 ein Vorschlag zur 6 (die grosse Septime aber ein Vorschlag zur Octave) und daß die Quarte ein Vorschlag zur Terzie sey; wie man denn auch nach der None (wenn nemlich die Baß-Note stehen bleibet; sonsten aber, wenn der Baß

Wie solche fremde Griffe einzusehen, und woher sie entstehen.

Baß eine Terzie steiget oder Sexte fällt, wie in unserm Exempel auch vorkömmt, die 6 nach sich hat) die 8; hinter der 7 (bey stehendem Baß) die 6; und hinter der 4 eine 3 (abermal bey stehendem Baß) findet. Ferner erinnere man sich, daß die 9, die 7 und die 4 oft gebundene Dissonanzien sind, das ist, die schon im vorigen Griff liegen; daher denn in unserm Exempel der Griff $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ schon vorher gelegen, der aber nochmal (auch wegen der langsamen Noten) repetiret wird, ohne daß der Baß wartet, sondern fortgehet; der Griff nach $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ nemlich $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ ist eigentlich der intendirte Griff, es ist also nur ein Zaudern des Discants gegen den Baß, denn ob gleich hier die Töne aufs neue wieder angeschlagen werden, so könten sie auch gebunden werden und also liegen bleiben. Was wir hier nun von $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ gesaget, das gilt auch dem Griff $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$, denn $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ oder der reine Accord ist nur gemeynet, dahin es denn auch zuletzt gehen muß. Ja die blosse None, worauf die 8 folget, und die 7 welche eine 6 hinter sich hat, wie auch die 4 wornach die 3 stehet, sind nichts als ein Warten und Aufhalten der 8, 6 und 3 durch einen Vorschlag von oben. Allein die Septime major, wozu 4 und 2 gehöret, ist auch ein Aufhalten des reinen Accordes, aber durch einen Vorschlag von unten.

Aus der Lehre von den Vorschlägen kan man alle Dissonanzien kennen und brauchen lernen.

§. 27. Dis alles nun kommt von den so beliebten Vorschlägen her, welche, wie wir gehöret haben, zuweilen die vorige Note repetiren, zuweilen auch nicht. Wenn nun alle Stimmen der rechten Hand ihre Vorschläge haben, so gibt es oft drey unbekante Ziffern, die alle drey vom Accord abweichen. Man hat Vorschläge von unten nach oben, und von oben nach unten; beyderley Arten werden oft durch Ziffern ausgedruckt. Wer die Lehre von den Vorschlägen wohl verstehet, nemlich bey welchen Stellen diese oder jene Vorschläge anzubringen, und was ihre Geltung in Ansehung der Zeitmaasse betrifft, der wird nicht allein dergleichen fremde Griffe leicht finden können, sondern er wird auch noch leicht einige hinzu machen können; er wird zuweilen (doch wo es sich schickt) zur folgenden Baß-Note seinen vorigen Griff, entweder ganz nach allen seinen Tönen oder nur auch nach Einer, entweder der Discant, Alt- oder Tenor-Stimme repetiren und dahero leicht allerley Ziffern und Griffe machen, welche über seinen Baß nicht stehen, und eben dadurch zierlich spielen; da denn die Griffe $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, 4, 7 und noch mehrere zum Vorschein kommen werden.

Anzeige, wie aus dem letztern Exempel fast alle Dissonanzien zu
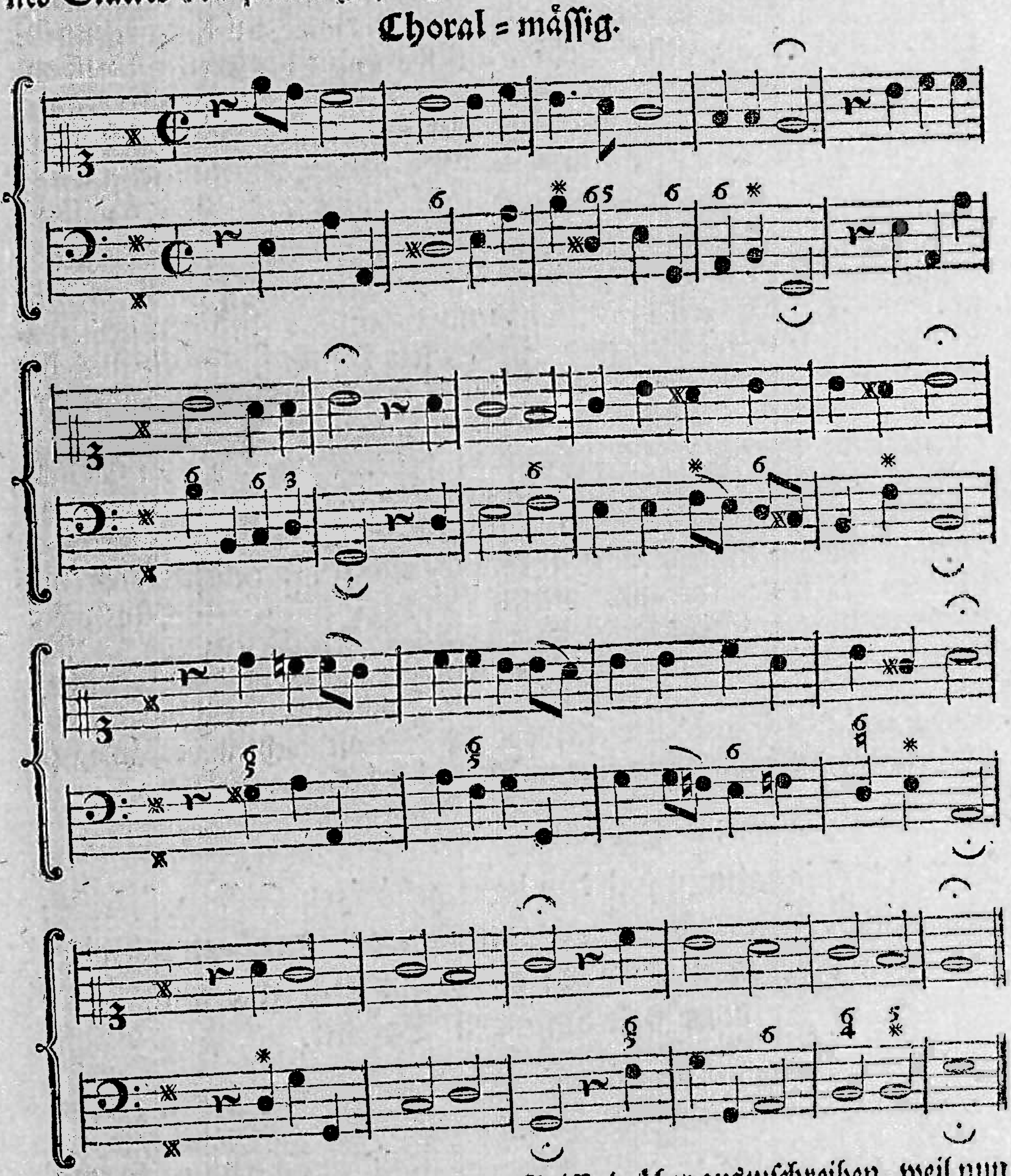
§. 28. Weil alle fremde Ziffern dieses Exempels nichts als gebundene Vorschläge von oben sind, so wollen wir zur Erklärung dessen was gesaget worden, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu weiterm Nachdenken zu geben, das Exempel also aussetzen, daß wir alle Ziffern und Noten,

die

die als Vorschläge angesehen werden können, weglassen, da denn fast lauter Consonanzien übrig bleiben werden. Hieraus kan das Wesentliche eines Stückes von seinem Zufälligen am besten bemerket werden.

bringen wären.

Choral = mässig.



Jetzt habe nicht nöthig erachtet, die Griffe drüber auszuschreiben, weil nun alles leicht ist; man kan also erstlich dis leichte, hernach das schwerere §. 25. spielen. Wer Lust hätte, könte probiren, ob er etliche Bindungen oder Dissonanzien von selbst darin anbringen könte.

Kurze Wiederholung dessen, was bishero so weitläuftig gelehret worden.

§. 29. Anietzo hätten wir nun die gebräuchlichen Ziffern und Griffe, welche im General-Baß, ja selbst in den Hallischen Lieder-Melodien, vorkommen, auf eine weitläuftige und deutliche Art abgehandelt. Wir haben gezeiget, wie das wesentlichste der ganzen Harmonie auf einen reinen Accord, Trias harmonica, beruhet, und wie daher der Sexten-Griff und der Griff $\substack{6\\4}$ bloß durch Verwechselung der Stimmen entstehet. Ferner haben wir gesehen: daß, wenn statt der 8 im reinen Accord die kleine Septime genommen wird, man alsdenn durch Verwechselung dieses Septimen-Griffes noch drey andere Griffe, nemlich $\substack{6\\5}$, $\substack{6\\4\\3}$ und $\substack{4\\2}$, bekömmt. Alle übrige Ziffern und Griffe haben wir als Vorschläge zu diesen Griffen anzusehen, und zwar als **gebundene** und **ungebundene** freye **Vorschläge**; wer dieses alles wohl gefasset und eingesehen, der wird nun schon wissen, was der General-Baß sey. Ferner, wer sich die Intervalla nach der gegebenen Anweisung recht bekant gemacht, dabey alle hinzugefügte Exempel fleissig exerciret und nicht eher weiter gegangen, als bis ihm das vorige erst recht bekant und geläufig geworden; der wird nun schon im Stande seyn, nicht nur alle Lieder-Melodien spielen zu können, sondern auch von verschiedenen musicalischen Kunst-Wörtern richtig denken, und ihre Bedeutung und Anwendung einsehen können, als da ist: vom Quinten und Octaven-Verbot; von ungeschickten Gängen; von Verdoppelung der Sexte oder Terzie; vom Ausweichen in fremde Ton-Arten; von der Cadence; von durchgehenden Noten; von Verwechselung der Stimmen; von Wechsel-Noten; vom Resolviren der Dissonanzien und dergleichen; davon mancher Choral-Spieler, der sich doch oft nicht unverständig zu seyn dünket, vielleicht wenig oder nichts gewust hat.

Autor hoffet, man werde nun bey der Selbst-Information schon weit gekommen seyn.

CAPUT XVII.

Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern. Item: Von Verdoppelung der Terzie und Sexte beym Sexten-Griff; von verdeckten Octaven und Quinten, wie auch vom vollstimmigen Spielen.

Inhalt dieses Capitels.

§. 1. Anietzo wollen wir zusammen nehmen, was in den vorigen Capiteln bey Abhandlung einer jeden Ziffer stückweise ist gesaget worden, nemlich, was man zu denen über dem Baß stehenden Ziffern (welche man auch Signaturen nennet) noch für Neben-Ziffern machen muß: dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch etwas von Verdoppelung der Sexte und Terzie; von verdeckten Octaven und Quinten; wie auch vom vollstimmigen Spielen noch ein wenig zu sagen.

§. 2.

Vom Grund und Anfang der Harmonie.

§. 2. Wir erinnern uns hiebey wieder, was Cap. VIII. §. 2. angezeiget worden, nemlich, daß Trias harmonica (ein reiner Accord) die einzige Haupt-Harmonie und gleichsam das Centrum derselben ist. Nun aber lässet sich keine Harmonie der Töne machen, es muß denn zuerst ein gewisser Ton angegeben und gleichsam zum Grunde geleget werden, zu welchem man andere damit harmonirende Töne erfinden und hören lassen will. Dieser Ton nun wird die Fundament-Note genant. Was vor andere Töne nun zu einem Ton eine liebliche Harmonie machen, lehret uns die Natur selbst, dis sind nun die Quinte und Terzie, wie davon Cap. IV. §. 6. etwas gesagt worden. Diese drey Töne nun, nemlich die Fundament-Note, die Quinte und die Terzie, machen Triadem harmonicam aus. Es kan keine vollkommenere Harmonie, als diese, erdacht werden. Alle andere Harmonie beruhiget unser Gehör nicht eher vollkommen, als bis sie wieder zu ihrem Ursprunge, zur Triade harmonica gekommen ist. Daher denn auch alle musicalische Stücke darin endigen müssen.
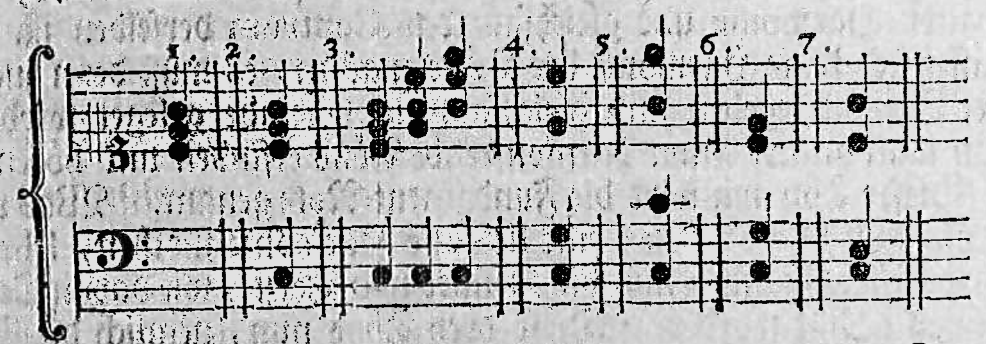
Von der Triade harmonica.

§. 3. Diese Trias harmonica nun bestehet aus dreyen Tönen, und wird auch nur bloß ein Accord oder reiner Griff genennet, als die Trias harmonica zu c ist $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$, zu d, $\bar{d}$ fis $\bar{a}$ u. s. w. Es wird diese Trias mit der grossen Terzie genant: Trias harmonica perfecta; mit der kleinen Terzie aber Trias harmonica minus perfecta (der nicht so vollkommene Dreyklang). Will man nun die 4te Stimme und den 4ten Ton zu diesen dreyen Tönen machen, so fängt man von der Verdoppelung der Fundament-Note an, und nimmt sie um eine Octave tiefer, nemlich *c* (ungestrichen). Hier ist nun das ungestrichene *c* die Fundament-Note und $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$ (zugleich angeschlagen) sind Octave, Terzie und Quinte zu der Fundament-Note *c*. Das heist nun Trias harmonica aucta oder der vermehrte Dreyklang. Dis sind nun vier Töne, davon die linke Einen Ton, nemlich *c*, die rechte Hand aber drey, nemlich $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$, nimmt. Weil nun die Stimmung eines Claviers (als mit welchem und mit denen ihm ähnlichen Instrumenten wir allhier nur zu thun haben) also muß beschaffen seyn, daß alle 7 Töne nebst ihren 5 halben Tönen in allen 4 Octaven egal und rein klingen und nur bloß in Betracht der Höhe oder Tiefe unterschieden seyn müssen, so bekömmt die rechte Hand, iedoch mit Beybehaltung der Fundament-Note, die Freyheit, ihre drey Töne zu verändern, also daß man oben nehmen darf, was unten oder in der Mitte gewesen ist; daher entstehen die bekanten drey Haupt-Accorde.

Gleich vertheilter Accord.

§. 4. Man hat aber nicht allein diese Veränderung eines Accordes, sondern es gibt auch noch eine andere, wenn nemlich beyde Hände diesen Accord so theilen, daß die linke Hand zu ihrer Fundament-Note, dem Discante noch einen Ton abborget, da denn eine iede Hand zwey

Töne bekömmt, welches ein gleich-vertheilter Haupt-Accord heist. Wir wollen dieses in einem kleinen Exempel zeigen.



Vom vierstimmigen Spielen.

N. 1. ist Trias harmonica. N. 2. ist Trias harmonica aucta. N. 3. zeiget die drey Haupt-Accorde zur Fundament-Note c. N. 4. 5. 6. und 7. halten einen gleich-vertheilten Accord in sich.

§. 5. Es ist aber das vierstimmige General-Baß-Spielen, da die linke Hand Einen Ton und die rechte Hand drey Töne hat, am gebräuchlichsten, und bey Erlernung des General-Basses allen andern Arten vorzuziehen. So wie aber ein vierstimmiges Accompagnement zuweilen (wenn nemlich beyde Hände zu nahe zusammen kommen, oder wenn beym Sexten-Griff die Octave und beym Septimen-Griff die 5 oder 8 wegbleiben muß) nur dreystimmig seyn kan; so ist es auch kein Fehler, wenn sich zuweilen dabey ein fünfstimmiges Accompagnement einfindet, entweder daß die rechte Hand vier Töne, oder daß der Baß Octaven und also zwey Töne hat, als wovon §. 19. sqq. dieses Capitels etwas vorfallen wird. Wir wollen aber beym vierstimmigen vorerst bleiben, und zeigen, was man zu den übergeschriebenen Ziffern noch vor Neben-Ziffern nehmen müsse, um eine vierstimmige Harmonie herauszubringen.

Von den Signaturen eines reinen Accordes.

§. 6. Ein reiner Accord wird ordentlicher Weise gar nicht durch Ziffern über einer Note angedeutet; wenn aber etwa zu derselben Note ein nicht zum reinen Accord gehöriges Intervallum soll nachgeschlagen werden, so wird derselbe durch Signaturen angedeutet. Soll nur Ein Intervallum vom Accord geändert werden, so stehet nur Eine Ziffer vom reinen Accord, nemlich diejenige so geändert werden soll drüber, als: 5 6. 8 7. Sollen aber zwey geändert werden, so findet man die beyden, die geändert werden sollen, zuerst gesetzt und die Aenderung hernach, als: $\begin{smallmatrix}5&6\\3&4\end{smallmatrix}$. $\begin{smallmatrix}5&6\\\sharp&4\end{smallmatrix}$. $\begin{smallmatrix}5&4\\3&2\end{smallmatrix}$. Sollen aber alle drey geändert werden, so findet man sie auch wohl alle drey ausgesetzet, als: $\begin{smallmatrix}8&7\\5&4\\3&2\end{smallmatrix}$ da denn in den beyden vorigen Fällen vom Accord liegen bleiben kan, was durch keine fremde Ziffer aufgehoben worden. Eben so wird auch ein reiner Accord durch Ziffern angezeiget, wenn nemlich Eine Note zwey Griffe haben soll, unter welchen der letzte ein reiner

ner Accord ist; so wird, ie nachdem im vorigen Griffe die Abweichung vom reinen Griff klein oder groß gewesen, derselbe angezeiget durch 3, ♮, *, ♭, 5, 8, $^{5}_{3}$, $^{5}_{*}$, $^{5}_{♮}$, als zum Exempel, ist statt der 3 eine 4 genommen worden, so findet man die 3 (oder *, ♮) gleich dahinter, als 43, 4*, 4♮. Ist nun statt der Quinte, die zum reinen Accord gehöret, erst eine Sexte zu solcher Note zu machen, so wird der reine Accord durch eine 5 angezeiget, als 65. Weiter wenn vorhero die Septime oder None genommen worden, so zeiget die gleich dahinter stehende 8 den reinen Accord an, als 78, 98. Sind aber in einem reinen Accord zwey Ziffern, etwa die 5 und 3 zugleich geändert worden, so, daß man statt der 5 erst die 6 und statt der 3 erst eine 4 genommen, so wird der reine Accord durch $^{5}_{3}$, $^{5}_{*}$, $^{5}_{♮}$ angedeutet, also: $^{6\,5}_{4\,3}$, $^{6\,5}_{4\,*}$, $^{6\,5}_{4\,♮}$. Wenn aber, wie denn auch wohl geschicht, der Accord ganz und gar geändert worden, daß etwa $^{7}_{\substack{4\\2}}$ vorhergegangen, so wird ein reiner Accord, wenn er nemlich noch zu eben dieser Note soll angeschlagen werden, durch $^{8}_{\substack{5\\3}}$ angedeutet, als: $^{7\,8}_{\substack{4\,5\\2\,3}}$. Hieraus sehen wir nun, in welchen Fällen und durch welche Ziffern ein reiner Accord über einer Note angezeiget wird. Bey einer richtigen Bezifferung wird man wenigstens dieses alles so antreffen. Stehet aber nach der 4 keine 3, nach der 6 keine 5, nach der 7 oder 9 keine 8, so wird man finden, daß entweder die Baß-Note ihre Stelle verlassen, oder daß man noch weitere Abweichungen vom reinen Accord machet, als $^{6\,7}_{4\,5}$. Die 7 hat statt der 8 auch noch sehr oft eine 6 hinter sich, als welche 7 unter und über sich resolviren kan. Nun gehen wir weiter zum bekanten Sexten-Griff.

Von den Signaturen der Sexten-Griffe.

§. 7. Eine 6 findet man sehr oft über einer Baß-Note. Da nun der Sexten-Griff nur eine kleine Abweichung vom reinen Accord ist, nemlich es ist statt der 5 nur die 6 genommen, 8 und 3 aber sind vom reinen Accord geblieben; so folget daraus, daß wenn eine 6, ohne andere Ziffern unter sich zu haben, allein über einer Note stehet, die 3 und 8 dazu gehören; soll sie andere Neben-Ziffern haben, so müssen sie gleich drunter stehen. Daß bey gewöhnlichen Sexten-Griff, die Octave zuweilen wegbleiben muß, ist schon bekant; wie man aber durch Verdoppelung der 6 und 3 die dritte Stimme dazu nimt, ist schon gemeldet, und wir werden noch mehr davon hören. Stehet aber unter der 6 eine 4, also $^{6}_{4}$, so gehöret noch die 8 dazu, (doch gibt es motu recto auch Fälle, da die 8 auch hier wegbleibet,) denn die ist nur allein vom reinen Accord übergeblieben, weil statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen worden, wie wir denn auch eben gesaget haben, daß nach $^{6}_{4}$ oft $^{5}_{3}$ stehet. Findet man aber, daß nach $^{6}_{4}$ nur allein hinter der 4 eine 3 stehet, so zeiget solches an, daß zur 3 die 6 noch liegen bleiben soll, da denn die 8, welche sich sonsten gerne zu $^{6}_{4}$ hält,

weg-

wegleiben muß, zumalen wenn die Quarte eine Quarta diminuta ist, oder wenn die 4 ein Vorschlag zur 3 bey einem solchen Sexten-Griff ist, wozu die 8 ohnedem doch hätte wegbleiben müssen. Zu $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ gehöret die 3, lieget in diesem Griff die kleine Quinte oben, so kan die 8 auch noch dazu genommen werden. Stehet aber hinter der 5 gleich eine 4, also, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}4$, so gehöret die Octave dazu, weil hier die 5 nicht anders als ein Vorschlag zur 4 im Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, als worzu die 8 gehöret, anzusehen ist; es ist dieser Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}4$ aber nicht viel gebräuchlich, dahero ist in unserm Tractat auch noch nichts davon erwähnet worden. Viel gebräuchlicher aber sind die Griffe $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$; weil hier nun schon drey Ziffern ausgesetzet stehen, so darf ich nach den Neben-Ziffern nicht mehr fragen, (doch kan in etlichen Stellen zu $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ noch wohl die 8 genommen werden). Daß der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ oft durch $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, 4̸, 4♮ oder auch nur durch eine 2 angezeiget wird, ist schon Cap. XVI. §. 6. gesaget worden. Eben so wird der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ auch oft nur durch $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ angezeiget. Man findet über der 6 auch oft eine 8, also $\begin{smallmatrix}8&7\\6&5\end{smallmatrix}$. Dieses geschiehet nun, wenn entweder vor der 8 ein 7 oder 9 vorhero gegangen, als $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\end{smallmatrix}$, oder nachfolgen soll, als $\begin{smallmatrix}8&7\\6&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8&9\\6&7\end{smallmatrix}$, oder man will dadurch anzeigen, daß die rechte Hand zur 6 keine andere Neben-Ziffer als die 8 nehmen soll.

Von den Signaturen der Quarten-Griffe.

§. 8. Bey der Quarte ist wenig zu bemerken übrig, denn wir haben schon gehöret, daß die 5 und 8 dazu genommen wird. 4̸ und 4♮ ist eben wie $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ eine Abkürzung des Griffes $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Imgleichen $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ eine Abkürzung vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, der dadurch angezeiget wird.

Von den Signaturen der Quinten-Griffe.

§. 9. Bey der 5 ist noch dieses mit zu nehmen. Wenn eine 5 mit einem Bogen (also $\overset{\frown}{5}$) allein stehet, so ist es eine kleine oder falsche Quinte, der Bogen drüber zeiget an, daß sie hier statt der reinen 5 die 3 und 8 zu sich nehmen soll, da man sonsten zu der kleinen Quinte gerne die 3 und 6 nimt, und alsdenn gleichsam eine Abbreviatur vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, (als worin sich gemeiniglich eine kleine Quinte befindet) abgibt. Der Griff $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ leidet nicht gerne Neben-Ziffern, es kan hier aber nach Gelegenheit entweder die 2 oder 5 verdoppelt werden vide Cap. XVI. §. 16. allwo auch von den fremden Griffen $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\end{smallmatrix}$ nachzusehen.

Von den Signaturen der Septimen-Griffe.

§. 10. Nun bekommen wir eine Signatur, nemlich die 7, welche allerley Neben-Ziffern zu sich nimt, welche man auch grösten theils darunter gezeichnet findet. Stehet die 7 alleine, so wird entweder 3 und 5, oder 3 und 8 dazu genommen, oft, nemlich mehrentheils motu recto, darf nur bloß die Terzie dazu genommen werden. Wenn viele Septimen-Griffe in einer Folge vorkommen, so kan die Octave dazu genommen werden, wenn die Terzie oben lieget; lieget aber die Septime oben, so schicket sich

die

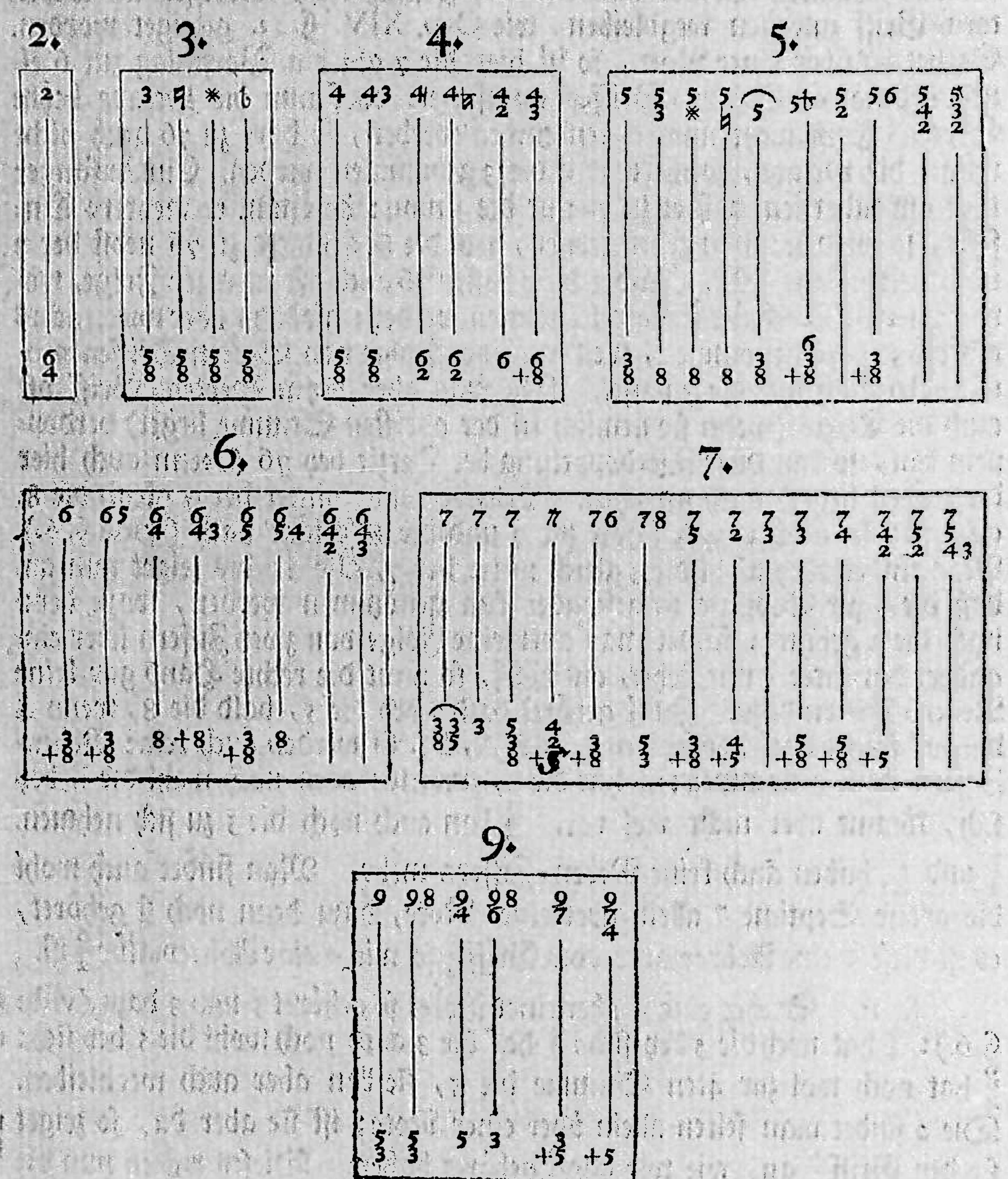
die Quinte am besten. Man kan den Septimen-Griff, wenn nemlich die
Septime eine kleine 7 ist, (denn von der Septime major werden wir bald
hören) in der rechten Hand auch dann und wann wohl vierstimmig da
denn die 5, 3, 8 dazu gehöret, es will sich also die kleine 7 gerne zu einem
reinen Accord gesellen. Weil man aber beym Septimen-Griff leicht wi-
der das Quinten-Verbot handeln kan, so muß die 5 deswegen im Septi-
men-Griff zuweilen wegbleiben, wie Cap. XIV. §. 13. gezeiget worden.
Stehet 76 über einer Note, so ist hier die 7 als ein Vorschlag zur 6 ei-
nes ordinairen Sexten-Griffes anzusehen: darf nun die Octave beym
Sexten-Griff nicht immer genommen werden, so darf zu 76 auch nicht
immer die Octave, sondern nur die 3 genommen werden. Ein Anfänger
thut am sichersten, daß er zu 76 nur die 3 nimt: bekömmt er mehrere Ein-
sicht, so wird er schon sehen lernen, wo die 8 geschickt zu 76 nebst der 3
noch gelten kan. Man findet diese Ziffer 76 auch oft in einer Folge, wo-
von im 2ten Abschnitt Exempel kommen werden; alsdenn aber wird nichts
als die 3 zu 76 genommen, weil bey einer Folge von Sexten-Griffen mo-
tu recto auch nur die 3 passet. Da man aber beym Sexten-Griff oft
auch die Terzie (wenn sie nemlich in der obersten Stimme lieget) verdop-
peln kan, so kan diese Verdoppelung der Terzie bey 76 (wenn auch hier
die 3 oben lieget) auch angehen. Weiter folget hinter der 7 gleich die 8,
also 78; so gehöret 5, 3 schon zur 7 und die 8 schlägt nach (vide §. 6.).
Man findet auch wohl die 5 gleich unter der 7, also $\substack{7\\5}$; dis zeiget nun an,
daß die 5 zur Septime ungeschadet kan genommen werden, wozu denn
noch die 3 gehöret: findet man aber eine Folge von zwey Ziffern über ein-
ander, darunter $\substack{7\\5}$ mit stehet, als $\substack{8765\\6543}$, so nimt die rechte Hand gar keine
Neben-Ziffern dazu. Zu $\substack{7\\3}$ gehöret bald noch die 5, bald die 8; wenn $\substack{6\\4}$
darauf folget oder vorher gehet, als $\substack{76\\34}$, $\substack{67\\43}$, so werden auch keine Neben-
Ziffern dazu genommen: $\substack{7\\4}$ hat die 5, zuweilen auch noch wohl die 8 bey
sich, kömmt aber nicht viel vor. $\substack{7\\4\\2}$ kan auch noch die 5 zu sich nehmen.
$\substack{7\\5\\2}$ und $\substack{7\\5\\43}$ haben auch keine Neben-Ziffern mehr. Man findet auch wohl
die grosse Septime 7 allein über einer Note, dazu denn noch $\substack{4\\2}$ gehöret,
es ist diese 7 eine Abbreviatur vom Griff $\substack{7\\4\\2}$ so wie 4 eine Abbreviatur $\substack{6\\4\\2}$ ist.

Von den Nonen- und Secunden-Griffen.

§. 11. Stehet eine 9 über einer Note, so gehöret 5 und 3 dazu (vide
§. 6.): $\substack{9\\4}$ hat noch die 5 bey sich: $\substack{9\\7}$ hat die 3 auch noch wohl die 5 bey sich:
$\substack{9\\7\\4}$ hat noch wol zur 4ten Stimme die 5, sie kan aber auch wegbleiben.
Die 2 findet man selten allein über einer Note; ist sie aber da, so zeiget
sie den Griff $\substack{6\\4\\2}$ an, wie wir schon gehöret haben. Dieses wären nun die
gebräuchlichsten Signaturen, die man über die Baß-Noten findet, mit ih-
ren

ren Neben-Stimmen, welche, nach der hiezu gegebenen Anleitung gar leicht zu behalten sind, und welche wir anietzo in eine Tabelle bringen wollen. Ich will die Signaturen, welche man über den Baß-Noten findet, oben, und die dazu gehörigen Neben-Ziffern unter den geraden Strich setzen; diejenige Ziffer, welche ein + vor sich hat, darf zuweilen nur dazu genommen werden, aber nicht allezeit.

Signaturen-Tabelle mit den dazu gehörigen Neben-Stimmen.



Hieraus

Erläuterung dieser Tabelle.

Hieraus erhellet 1) daß wenn nur Eine Ziffer über der Note stehet, alsdenn zwey Neben-Ziffern dazu gehören, damit das Accompagnement mag vierstimmig seyn: ausgenommen, wenn eine 6 oder 7 über einer Note stehet, da ich zuweilen mit der 3 allein muß vorlieb nehmen, oder ich verdoppele beym Sexten-Griff entweder die 3 oder 6, und beym Septimen-Griff kan die 3, wenn sie oben lieget, verdoppelt werden, alsdenn habe ich doch in der rechten Hand drey Stimmen, und folglich mit Zurechnung des Basses vier Stimmen. 2) Daß, wenn zwey Ziffern unter einander über einer Note stehen, ich alsdenn nur Eine Neben-Ziffer nöthig habe; und 3) wenn drey Ziffern unter einander stehen, alsdenn gar keine Neben-Ziffern mehr nöthig sind. 4) Daß die 8 und 5 bey verschiedenen Signaturen ein + vor sich haben; und folglich, wenn nemlich kein musicalisches Vitium daraus entstehet, bey manchen (selbst schon an sich dreystimmigen Griffen) Signaturen kan hinzu genommen werden; aber, so oft dadurch wider das Octaven- und Quinten-Verbot könte gehandelt werden, wegbleiben muß, Daher man bloß bey der 8 oder 5 ein + (Sternchen) findet. Sonsten ist hierbey zu merken, daß die accidentaliter mit ×, ♮ und ♭ bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. 6 6♭, ♮7, ♭7) welche hier nicht befindlich sind, eben die Neben-Ziffern haben, welche die ohne Strich, ♭ oder ♮ haben (ausgenommen 4 und 7, die hier deswegen auch ausgesetzet sind); diß ist nun leicht.

Vom Gebrauch dieser Tabelle.
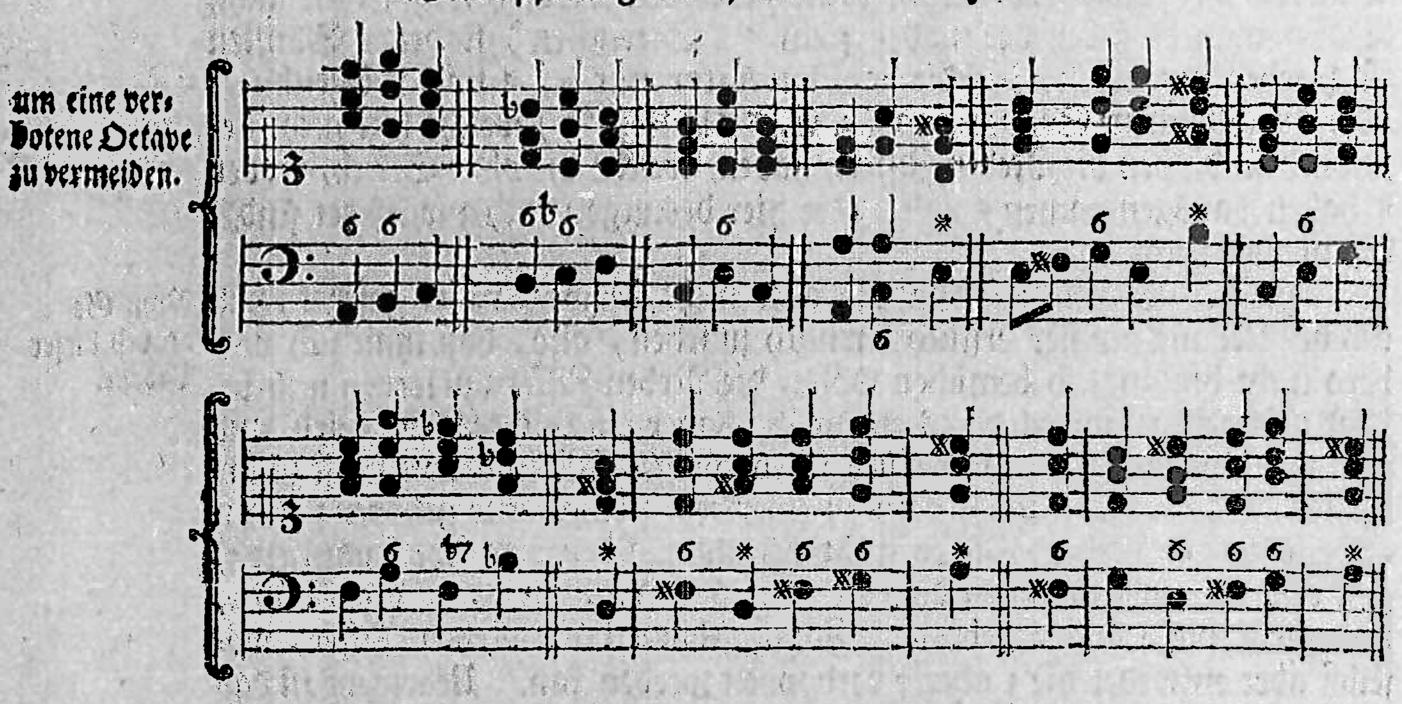
§. 12. Es ist diese Tabelle aber nicht deswegen hier gesetzet, um bey der Uebung immer erstlich darnach zu sehen, also, daß man sich vorhero nicht hinlänglich bemühen wolte, die Neben-Ziffern zu lernen und bekant zu machen; zumal da es einem Liebhaber ein Leichtes seyn wird, aus dem weitläuftigen Unterricht eines ieden Griffes fast ietzo von selbst zu urtheilen, was für Neben-Ziffern zu einer ieden Signatur gehören; denn es bestehen alle Neben-Ziffern mehrentheils aus den vier Consonantien 3, 5, 8 und 6, ausgenommen daß zur 2 die 6 und 4, zur 4, 4♮ die 6 und 2, und zur 7 die 4 und 2 gehöret. Zur $\frac{5}{2}$ gehöret keine Neben-Ziffer, woselbst aber entweder die 5 oder 2 verdoppelt werden kan. Uebrigens ist das vorhergegangene die beste Erläuterung dieser Tabelle, worin man alles in einem Blick vor sich hat, und woraus man sich sonderlich bey etwas ungewöhnlichen Ziffern Raths erholen kan. Ein mehreres finde nicht nöthig, hiebey zu erinnern. Weil nun zum Sexten-Griff nicht immer die Octave und zum Septimen-Griff nicht immer die Quinte mit genommen werden darf; und ich versprochen habe, von Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff noch ein wenig zu reden: so mag solches allhier geschehen, da wir denn auch die verdeckten Octaven und Quinten offenbaren, entdecken und anzeigen wollen.

Von der Verdoppelung der 6 beym Sexten-Griff.

§. 13. Daß nun zum Sexten-Griff die Octave nicht immer mit genommen werden darf, ist Cap. IX. §. 18. schon erinnert, und sonderlich ist im XII. Cap. §. 6. in der 5ten Anmerkung auch schon weitläuftig gezeiget worden, in welchen Fällen statt der Octave die 6 oder 3 verdoppelt werden kan. Auch ist davon nachzusehen im XIII. Cap. §. 5. die 5te Anm. und Cap. XV. §. 1. die 7te Anm. und sonst hin und wieder in den Anmerkungen. Weil aber diese Lehre einem Anfänger etwas schwer zu seyn scheinet, so will allhier noch einige Exempel beyfügen, worin die Verdoppelung der 6 oder 3 statt hat: um den Raum zu ersparen, wollen wir nur den vorhergehenden und folgenden Griff aussetzen. Es wird sonderlich diese Verdoppelung motu recto vorgenommen, um den verbotenen Octaven aus dem Wege zu gehen und der rechten Hand doch drey Stimmen zu geben, als aus folgenden Exempeln erhellet.

Verdoppelung der 6, um Octaven zu vermeiden.

um eine verbotene Octave zu vermeiden.



Wer hier im Sexten-Griff immer die Octave nehmen wolte, der würde seine Unwissenheit verrathen; alle diese Exempel stehen motu recto, und alsdenn können am ersten Quinten und Octaven gemacht werden; (wie man denn spricht: Quinten und Octaven machen; dadurch lauter verbotene Quinten und Octaven verstanden werden.). Hier hat nun die 6 verdoppelt werden müssen, weil sie oben lag. Nun wollen wir auch Exempel hersetzen, da beym Sexten-Griff die Terzie oben lieget, und also verdoppelt werden kan, z. E.

Ver-

Verdoppelung der Terzie, um Octaven zu vermeiden.

Verdoppelung der Terzie beym Sexten Griff, um die Octave zu vermeiden.

Ferner darf, wie wir auch schon gehöret haben, beym Sexten-Griff kein fremd * oder erhöhend ♮ verdoppelt werden, sondern an dessen statt wird wieder die 6 oder 3 verdoppelt, als:
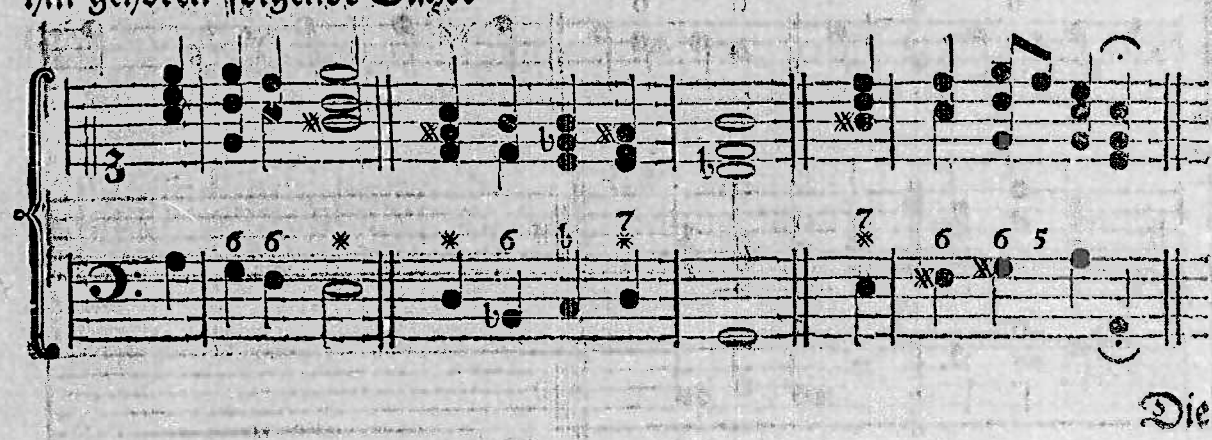
Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten Griff, um ein fremd * nicht zu verdoppeln.

Aus diesen Exempeln sehen wir, daß so gar motu contrario die Octave beym Sexten-Griff wegbleiben muß. Es geschicht aber diese Verdoppelung auch wohl deswegen, damit die Mittel-Stimmen einen bessern Gang bekommen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff, um den Mittelstimmen einen bessern Gang zu geben.

Doch gibt es auch Gänge, wo sich der Unisonus (da die rechte Hand nur eigentlich zwey Stimmen hat) besser schickt, als eine Verdoppelung. Dahin gehören folgende Sätze:

Man hat Gänge, da der Unisonus am besten.
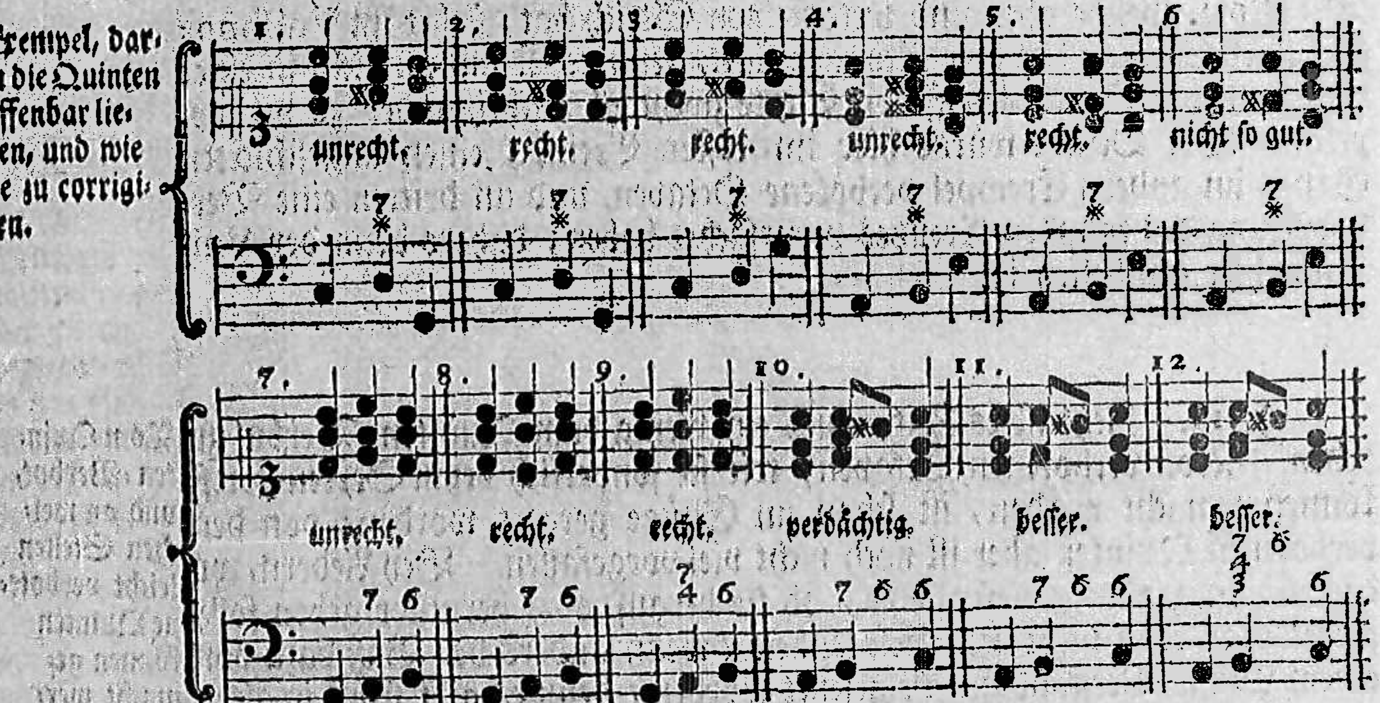


Die Note, welche oben und unten einen Strich hat, stehet im Unisono: die Verdoppelung hat hier nicht gut statt, denn es ist nicht üblich, in einer Folge etlicher Sexten-Griffe die Sexte zweymal nacheinander zu verdoppeln. Die Octave würde hier im ersten Exempel einen ungeschickten Gang, im andern Exempel verbotene Octaven, und im dritten eine Verdoppelung des fremden Creutzes verursachet haben; dahero denn der Unisonus hier am besten ist.

Vom Quinten-Verbot, und an welchen Stellen leicht verbotene Quinten können gemacht werden.

§. 14. Jetzt ist es Zeit, auch ein wenig vom Quinten-Verbot zu reden. Von verbotenen Octaven, wie sie sonderlich beym Sexten-Griff können gemacht werden, ist schon zur Gnüge geredet worden; von den verbotenen Quinten aber ist noch nicht viel vorgefallen. Bey Liedern, wo der rechten Hand gewiesen wird, ob sie herauf oder herunter gehen soll, findet man eben nicht viel Gelegenheit (wenn anders der Baß dazu von einem Music-Verständigen ist gesetzet worden; denn es gibt selbst in alten gedruckten Choral- und Melodeyen-Büchern ungeschickte Bässe gnug, da die rechte Hand selbst beym reinen Accord nicht einmal dreystimmig agiren oder spielen darf,) zwey Quinten nach einander in einer und eben derselben Stimme zu nehmen. Dis kan aber geschehen, wenn zwey Töne motu recto (in gerader Bewegung) einen reinen Accord haben, und zweymal nach der Reihe die Terzie in der obersten Stimme haben; so dumm aber wird wohl keiner seyn, der sich unterstehet einen Baß zur Melodie zu setzen, daß er zweymal nach der Reihe die Quinte oder Octave in der obersten Stimme setzen solte, denn das wäre gar zu offenbar unrecht: der Terzien-Gang aber (wovon Cap. XV. §. 3. in der 3ten Anmerk.) ist gefährlich, wenn keine richtige Bezifferung dabey in acht genommen worden; und kan einen Unerfahrnen, der nicht weiß, welche Bezifferung statt haben kan bey dergleichen Gängen, leicht verführen, nicht nur verbotene Octaven, sondern auch verbotene Quinten zu machen. Ferner können auch zwey Quinten in eben derselben Stimme gemacht werden, wenn nach einem reinen Accord, die um einen Grad steigende Note eine Septime hat, als wozu denn auch, wie schon gesagt, oft die Quinte kan genommen werden. Dergleichen Gang findet sich nun wohl bey Liedern; dahero hat man, ehe man zum Septimen-Griff die Quinte mit nimt, Acht zu haben, daß man nicht diese oder jene Mittel-Stimme mit dem Baß zweymal nach einander in Quinten fortgehen lässet. Wir wollen solches mit ein paar Exempeln erläutern.
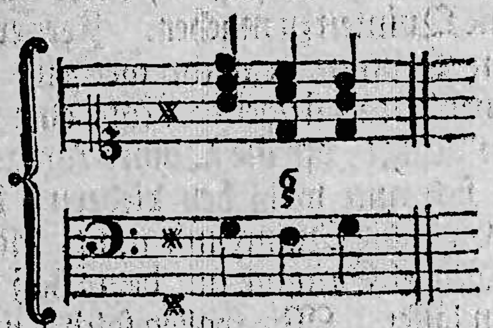
Exempel, darin die Quinten offenbar liegen, und wie sie zu corrigiren.



Erläuterung.

Im ersten Exempel liegt im Accord zu *c*, die Quinte *g* im Alt, und im Septimen-Griff zu *d*, liegt die Quinte *a* wieder im Alt. Im 4ten Exempel liegen wieder zwey Quinten nach einander im Alt, nemlich, zu *A* und *H*, hat der Alt *e* und *fis*, als welches die Quinten zu *A* und *H* sind. Im siebenten Exempel geht der Tenor mit dem Baß bey *G* und *A* in Quinten fort, bey *d*, *e*. Dieses ist nun nicht zu dulden; denn es ist schnurstracks wider das Quinten-Verbot gehandelt und taugt nicht. Im 10ten Exempel, wo das Wort **verdächtig** unter stehet, hat der Alt nun zwar mit dem Baß auch zwey Quinten, nemlich zu *A H* das *e* und *f*. Es sind diß aber keine zwey vollkommene Quinten, (denn die reine Quinte zu *H* ist *fis*), es darf aber wohl eine unvollkommene Quinte auf eine reine, selbst in der Ober-Discant-Stimme, folgen, und findet man dergleichen hie und da, als:

Eine unvollkommene Quinte darf wohl auf eine reine folgen.
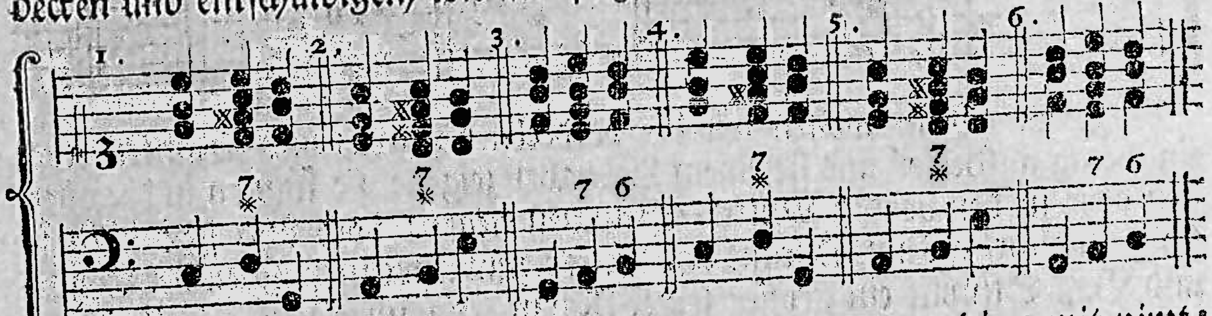


Hier ist in der Discant-Stimme zu *g* die Quinte *d* im Discant, und hernach hat *fis* 6, da denn *c*, als eine falsche oder kleine Quinte zu *fis*, wieder im Discant lieget; dieses ist nun erlaubet und geschicht sehr oft. Wolte ich hier

hier aber nach der falschen Quinte $\bar{c}$, zu *g* die reine Quinte $\bar{d}$ im Accord
wieder im Discant nehmen, so geschähe der falschen Quinte, als welche
unter sich resolviren muß, ihr Recht nicht; daher es denn nicht erlaubt
ist, nach einer falschen Quinte motu recto eine reine Quinte folgen zu
lassen. Nun können aber solche Quinten beym Septimen-Griff gar leicht
vermieden werden, wie aus Exempel 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 und 12 deutlich zu
ersehen; als da ist im ersten Exempel statt der Quinte, welche sonst oft zum
Septimen-Griff passet, wenn die 7 oben lieget, die Octave $\bar{d}$ genommen
worden; im dritten Exempel ist der Einklang (der Unisonus) bey *fis* für
Alt und Tenor gebraucht worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem
5ten und 6ten Exempel. Die Quinte des siebenden Exempels ist N. 8.
durch Verdoppelung der Terzie, und N. 9. durch die 4, welche im vorigen
Griff gelegen und auch im folgenden Griff liegen bleibet, vermieden wor-
den; daß zur 7 statt der 3 oft die 4 kan genommen werden, ist Cap. XV.
§. 6. in der 5ten Anmerk. gezeiget worden. Das 10te verdächtige Exempel
ist im 11ten Exempel durch den Einklang und im 12ten abermal durch die
4 bey der 7 und 3 verbessert worden. Man kan hier auch zu *H* die Octave
nehmen und hernach beym Sexten-Griff zu *c* die 6 verdoppeln. Es kan
aber ein vierstimmiger Griff solche Quinten auch bedecken, wie wir im fol-
genden §pho zeigen wollen.

aber nicht eine reine auf eine unvollkommene Quinte.

§. 15. Ein vollstimmiger Griff, zur rechten Zeit angebracht, kan
die sonst nicht erlaubte Quinten und Octaven auf eine bequeme Art be-
decken und entschuldigen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

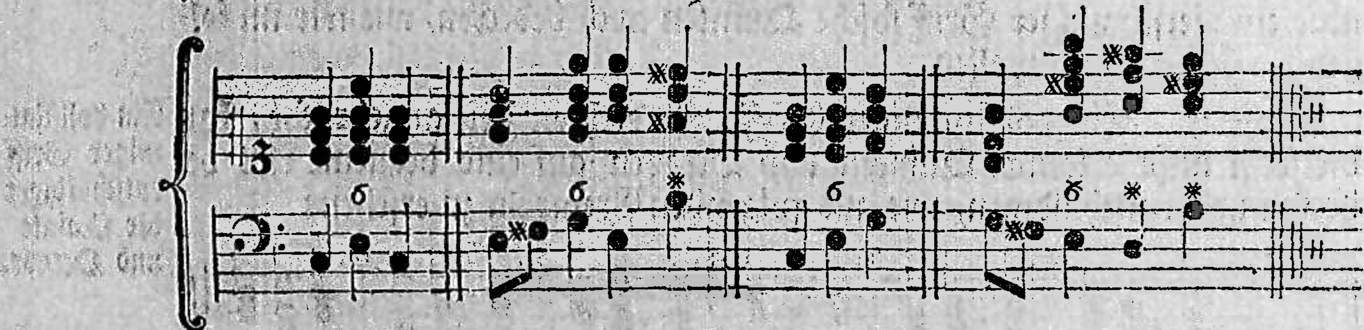
Ein vollstimmiger Griff entschuldiget die Quinte und Octave.



Wer also in diesem Fall, wenn die Septime oben lieget, die 8 mit nimt;
wenn aber die Terzie oben lieget, die Terzie verdoppelt, der bedeckt solche
Quinten, und gehören dergleichen bedeckte Quinten nicht unter die Zahl
der verdeckten Quinten, (denn bedeckt und verdeckt ist nicht einerley)
wovon wir bald etwas melden werden. N. 3. aber kan, weil doch die
Septime hier im Durchgange stehet (Cap. XIV. §. 11.) bloß mit der Terzie
sehr bequem gespielet werden: wer aber im Discant gerne drey oder vier
Töne haben will, der kan es machen, wie hier angezeiget ist. Diese Be-
deckung der Quinten wäre nun also zu erklären. Es sind eigentlich nur
vier

Wie solches zu erklären.

vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, und doch können der Sänger, die zusammen Chor-mässig singen, wohl achte, und noch mehr seyn. Wir setzen, es wären acht Sänger, zwey Discantisten, zwey Altisten, zwey Tenoristen, zwey Bassisten; da denn, so lange das Accompagnement vierstimmig wäre, immer zwey Sänger im Unisono sängen, bey einem vollstimmigen Griff aber hätten entweder die beyden Altisten, oder auch die beyden Tenoristen, ein ieder einen aparten Ton; da denn in unserm Exempel N. 1. der erste Altiste, wie aus N. 4. zu ersehen, c̄ ā ḡ und der andere Altiste ḡ fis ḡ sünge; im 2ten Exempel sünge der erste Altiste (wie aus N. 5. zu ersehen) ā fis ē und der andere hätte ē dis ē zu singen. Im dritten Exempel ist die Tenor-Stimme doppelt, da (wie aus N. 6. zu ersehen) der eine Tenoriste g ē d und der andere d c̄ d zu singen hätte; die Discantisten und Altisten hielten den Unisonum: auf diese Weise nun, werden die Quinten bedeckt und die verbotene Quinten vermieden; wie ich nun denke deutlich gezeiget zu haben. Eben auf die Art, nemlich vermittelst eines vierstimmigen Griffs, wird auch eine sonst verbotene Octave beym Sexten-Griff bedecket und erlaubet, wie aus folgenden Exempeln erhellet, und aus dem vorigen leicht zu erklären ist.



Von verdeckten Octaven und Quinten überhaupt.
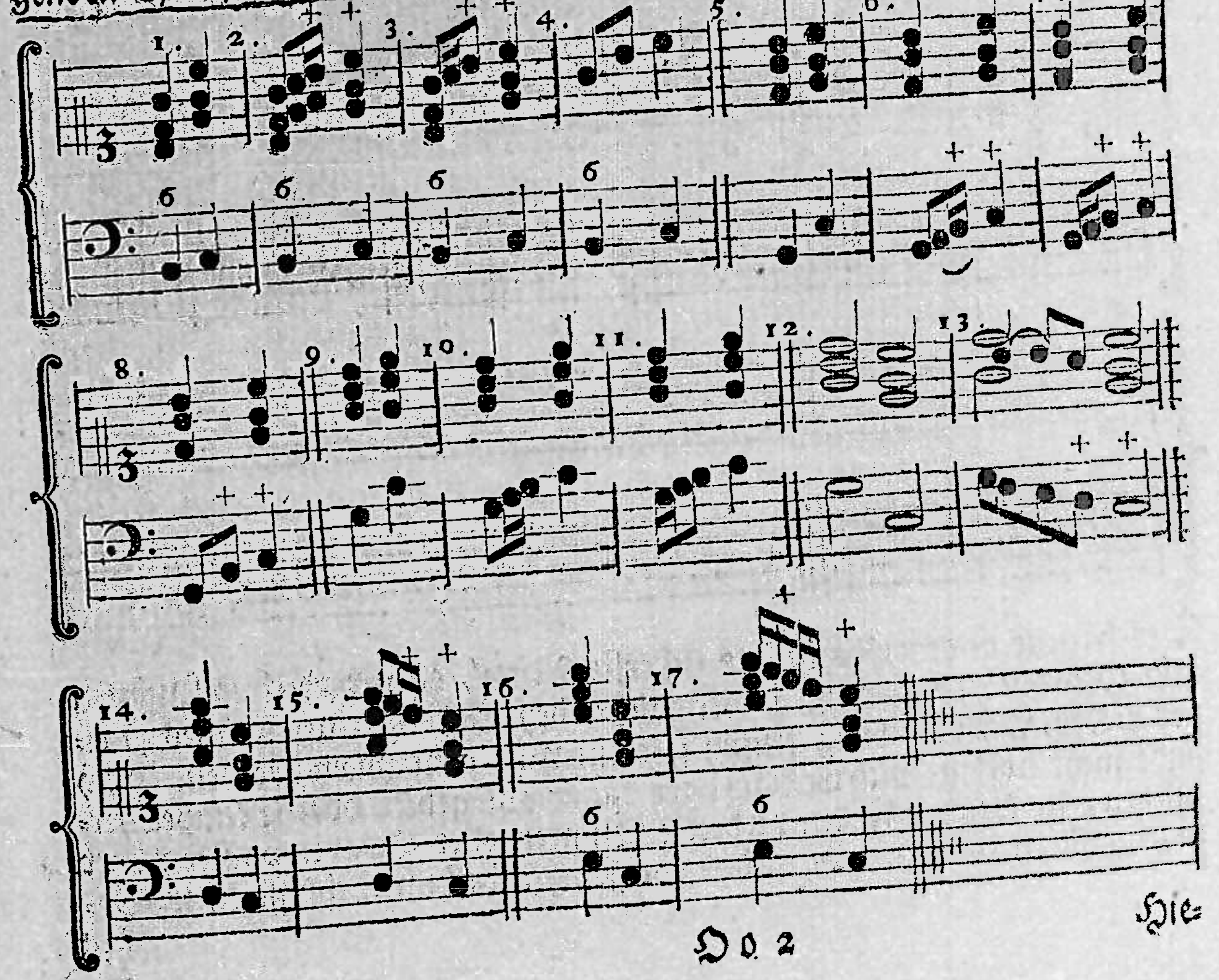
§. 16. Nun wollen wir die verdeckte Octaven und Quinten auch ein wenig aufdecken und sie einem Liebhaber zeigen; sie können in der obersten oder in den beyden Mittel-Stimmen liegen; doch sind sie im Alt so schlimm nicht, als im Discant und Tenor, zumal wenn zwischen der Tenor- und Baß-Stimme ein grosser leerer Raum (Vacuum) ist. Ueberhaupt aber (wenn nemlich die Baß-Stimme dem Tenor nicht gar zu ferne ist,) hat es mit den verdeckten Octaven und Quinten so sehr viel nicht zu bedeuten, daß man so gar verschiedene muß passiren und gelten lassen, sonderlich in der Alt-Stimme. Bey Spielung der Lieder darf eben nicht viel darauf reflectiret werden, denn da hat man eine Vorschrift, wie die rechte Hand liegen soll, nemlich, die Melodie im kleinen Finger. Der Componist, oder der den Baß zu den Lieder-Melodien setzet, muß den Baß von rechtswegen so einrichten, daß der Spieler nicht gezwungen wird, verdeckte Quinten oder Octaven zu machen.

§. 17.

§. 17. Es sind aber die verdeckten von den offenbaren verbotenen Octaven und Quinten darin unterschieden. Unbedeckte und gänzlich verbotene Quinten und Octaven aber sind, wenn Eine und eben dieselbe Stimme mit dem Baß zweymal in Quinten und Octaven nach der Reihe fortgehen. Verdeckte Quinten und Octaven aber entstehen, wenn man die durchgehende unausgeschriebene Noten dieser oder jener Stimme, es mag nun im Baß, Discant, Alt oder Tenor seyn, hören lässet. Es herrschet dabey immer motus rectus oder motus obliquus. Motus rectus kommt hier zwar nicht also vor, daß beyde äusserste Stimmen Discant und Baß mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, nein: sondern der motus rectus ist allhier, daß eine Stimme *gradatim* herauf, und die andere *per saltus* (Sprungsweise) hinauf gehet; oder umgekehrt, daß eine Stimme *gradatim* herunter und die andere *per saltus* herunter gehet; eine solche Bewegung möchte motus mixtus genant werden. Inzwischen können auch wohl beyde Stimmen per saltus gehen, wie die Exempel es ausweisen. Es offenbaren sich also dergleichen verdeckte Octaven und Quinten, wenn man in derjenigen Stimme, so im Sprunge stehet, die durchgehende Noten mitmachet, wie aus folgenden Exempeln, da die verdeckte Octave vorfällt, zu sehen;

Worin die verdeckten 8ven und 5ten von den offenbar verbotenen unterschieden.

An welchen Stellen verdeckte Octaven können gemacht werden.
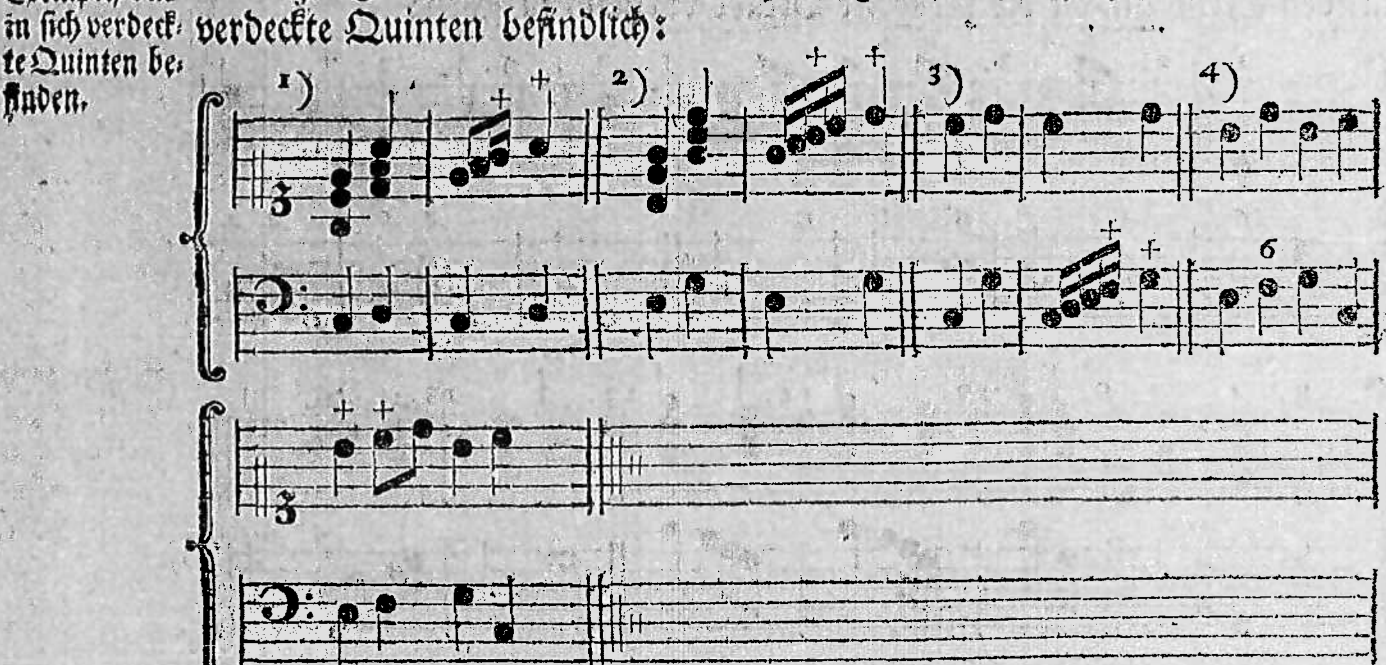


Wann sich die verdeckte Octave offenbaret.

Hiedurch meyne die Octaven aufgedecket zu haben. Wir sehen hieraus klar, daß die Octave verdeckt ist und sich erst offenbaret, wenn man die durchgehende Noten aussetzet. Bey N. 2. und 13. kommen zu den verdeckten Octaven auch zugleich die verdeckten Quinten zum Vorschein in der Alt-Stimme. Nemlich im 2ten Exempel sind im Alt zwey durchgehende Noten $\bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}$, nun ist $\bar{\bar{f}}$ zu *H* (welches noch zu diesem *f* mit gilt) zwar nur eine falsche, und $\bar{\bar{g}}$ zu *c* nur eine vollkommene Quinte; allein es ist schon §. 14 gesaget worden, wie auf eine falsche Quinte keine reine Quinte folgen darf, es kan aber wohl (sonderlich im **Heruntergehen**) auf eine reine Quinte eine falsche folgen. Bey N. 10. und 11. möchten die Octaven $\bar{\bar{h}}\ \bar{\bar{c}}$ noch am leidlichsten seyn, erstlich, weil sie im Alt vorkommen; zweytens, weil der Baß nicht weit von der rechten Hand entfernet ist. Man sehe übrigens die mit + bemerkte Noten gegen den Discant oder Baß an, so wird man die Octaven erkennen. Wir nehmen hieraus noch diese **Regel**, daß man bey Ausfüllung eines Quarten-Ganges vorsichtig seyn müsse, oder man bringet offenbare Octaven vors Gehör.

Exempel, darin sich verdeckte Quinten befinden.

§. 18. Nun wollen wir auch einige Exempel hersetzen, worinnen verdeckte Quinten befindlich:



Motus contrarius verhindert auch, verdeckte 8ven und 5ten zu machen.

Der Motus contrarius ist das sicherste Mittel, allen verdeckten Quinten und Octaven zu entgehen; daher solcher bey Setzung eines Basses zu einer Lieder-Melodie billig fleissig solte in Acht genommen werden. Ich finde nicht nöthig, mich weitläuftiger damit abzugeben, oder Exempel herzusetzen, in welchen Fällen verdeckte Quinten oder Octaven passiren oder nicht passiren können. N. 5. des vorigen §phi ist im Schlusse eines Sa-

hes erlaubt, und kommt allenthalben häufig gnug vor. Unter die erlaubten Quinten sind folgende mit zu rechnen:

Welche verdeckte Quinten erlaubet sind.

Das Punct zeiget die Stelle der verdeckten Quinte: wer solche Gänge nicht ausfüllet und durchläuft, der thut am besten. Diß mag genug seyn von verdeckten Quinten und Octaven, womit man ohnedem einen Anfänger wohl verschonen mag: gut gnug, wenn er die offenbare Quinten und Octaven einsehen und vermeiden lernet. Zur Probe wollen wir nun auch noch ein wenig vom vollstimmigen Spielen hiezu fügen.

Vom vollstimmigen Spielen überhaupt.

§. 19. Bishero haben wir uns bloß mit dem vierstimmigen Accompagnement beschäftiget, da nemlich die rechte Hand drey Töne und die linke Hand Einen Ton hat; diß heißt nun ein vierstimmiges Accompagnement. Wir haben auch schon gesehen, wie die rechte Hand zuweilen einen vollen Griff von vier Stimmen nehmen kan; das ist nun ein fünfstimmiges Accompagnement oder Spielen, (warum aber solte man das Choral-Spielen eines Organisten bey einer ganzen Gemeine nicht auch ein Accompagnement nennen, da es doch nichts anders als eine Begleitung des Singens der Gemeine ist). Ferner ist auch angezeiget, wie die linke Hand wohl in Octaven gehen dürfe, welches bey einem drey- bis vierstimmigen Spielen der rechten Hand fast erforderlich ist; das wären denn zwey in der linken und vier Töne in der rechten Hand, und also ein sechsstimmiges Spielen. Nimt nun aber die linke Hand drey und die rechte Hand vier Töne, das wäre siebenstimmig; wenn aber die linke Hand eben wie die rechte auch vier Töne nähme, so würde es achtstimmig. Ordentlicher Weise erstrecket sich die Vollstimmigkeit nicht weiter: denn ob wir zwar in allen zehn Finger haben, damit Tasten könten niedergeschlagen werden, so sind doch die Griffe so bewandt, daß sie nicht mehr als vier Finger ieder Hand zu ihrer Anschlagung bedürfen; einige wenige (sonderlich Nonen-Griffe) ausgenommen, wo grosse lange Hände Gelegenheit haben, fast alle zehn Finger zu gebrauchen.

Regel, die beym vollstimmigen Spielen in Acht zu nehmen.

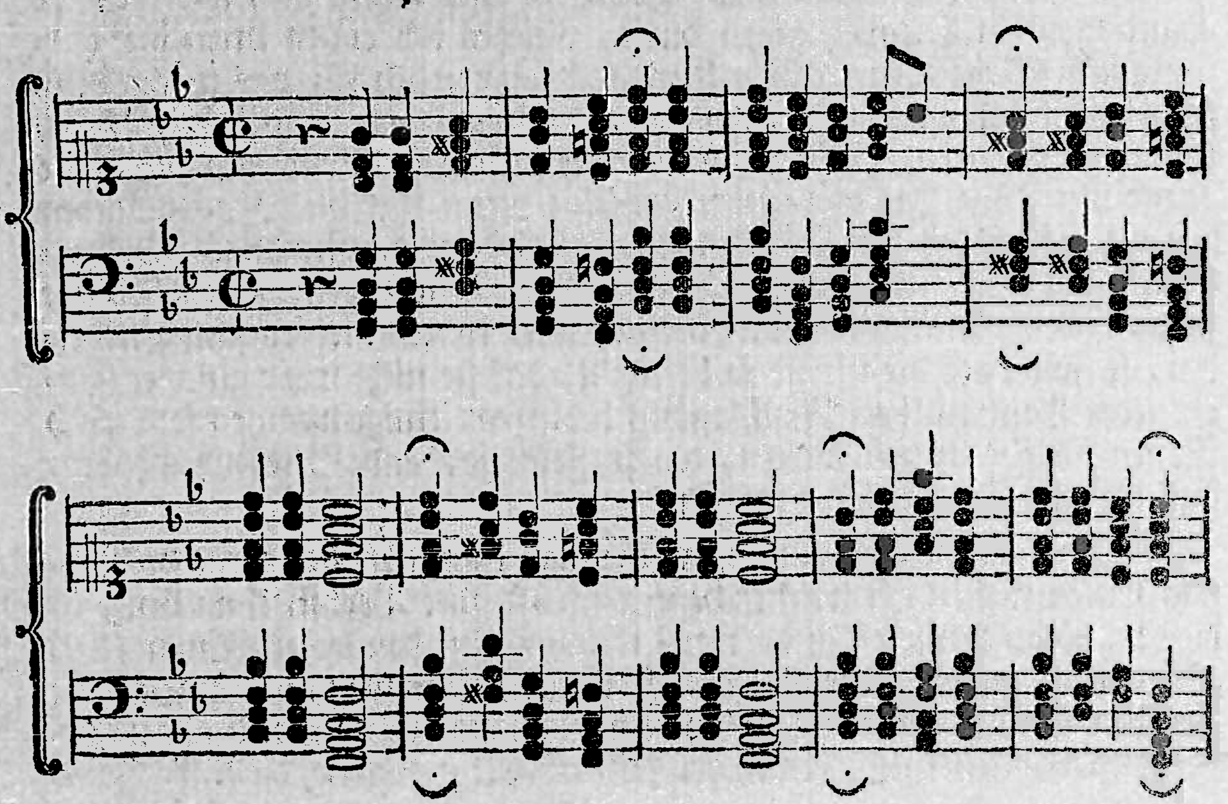
§. 20. Die **Regel** nun, welche man dem gibt, der gerne vollstimmig spielen will, (als welches denn auch oft gute Dienste thun kan) ist diese: „Man bemühe sich die weite Distanz oder den leeren Raum (das „Vacuum) zwischen der obersten (Discant-) Stimme und dem Baß mit „beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die **rechte Hand** alle im Ac„cord oder in andern Griffen **unter sich nächst gelegene**, die **linke** Hand „aber
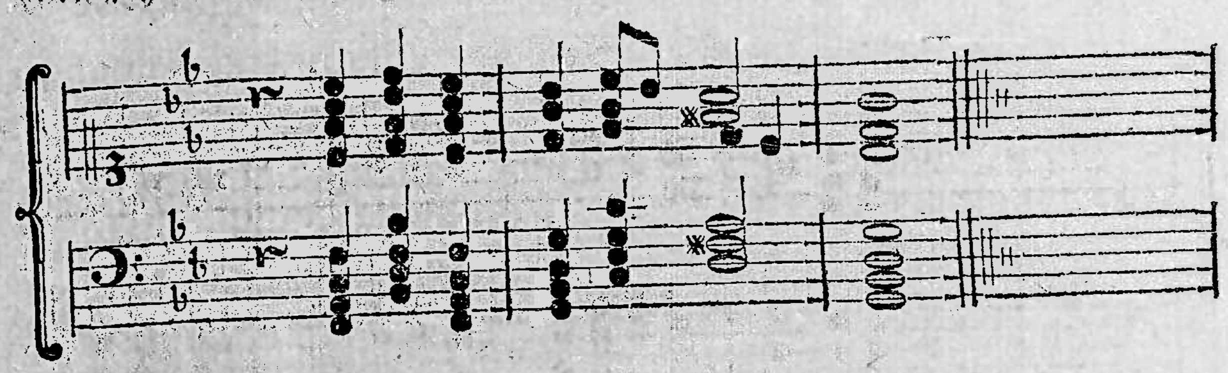
„aber alle im Accord oder Griff über sich nächst gelegene zwey bis drey „Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die in gedachten „Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden Quinten oder Octaven zukeh-„ren, so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Kün-„ste iederzeit 6, 7 bis 8 stimmig ausfallen.„ Was aber nun die Anzahl der Töne betrifft, welche eine iede Hand beym 6 bis 7 stimmigen Griff zu nehmen hat, so siehet man hier bloß auf die Bequemlichkeit der Hände. Eine iede Hand nimt so viel Töne, als sie bequem greiffen kan: beym sechs-stimmigen Accompagnement haben beyde Hände oft drey Töne; und beym siebenstimmigen Accompagnement hat bald die rechte, bald die linke Hand vier Töne, und drey Töne. Wer mit dem bishero gelehrten vierstim-migen Accompagnement erst gut und ohne Mühe fertig werden kan, (eher rathe auch das vollstimmige nicht an) dem wird ein vollstimmiges Accompagnement (wenn anders die Hände groß und geschickt dazu sind) sehr leicht fallen, und hat er die itzt gegebene Regel nur zu observiren.

Probe eines vollstimmig ausgesetzten Liedes aus *g moll.*

§. 21. Zur Probe wollen wir das Lied: **Auf meinen lieben GOtt** 2c. welches Cap. X. §. 8. vierstimmig ist exerciret worden, allhier vollstimmig aussetzen.

Auf meinen lieben GOtt 2c.



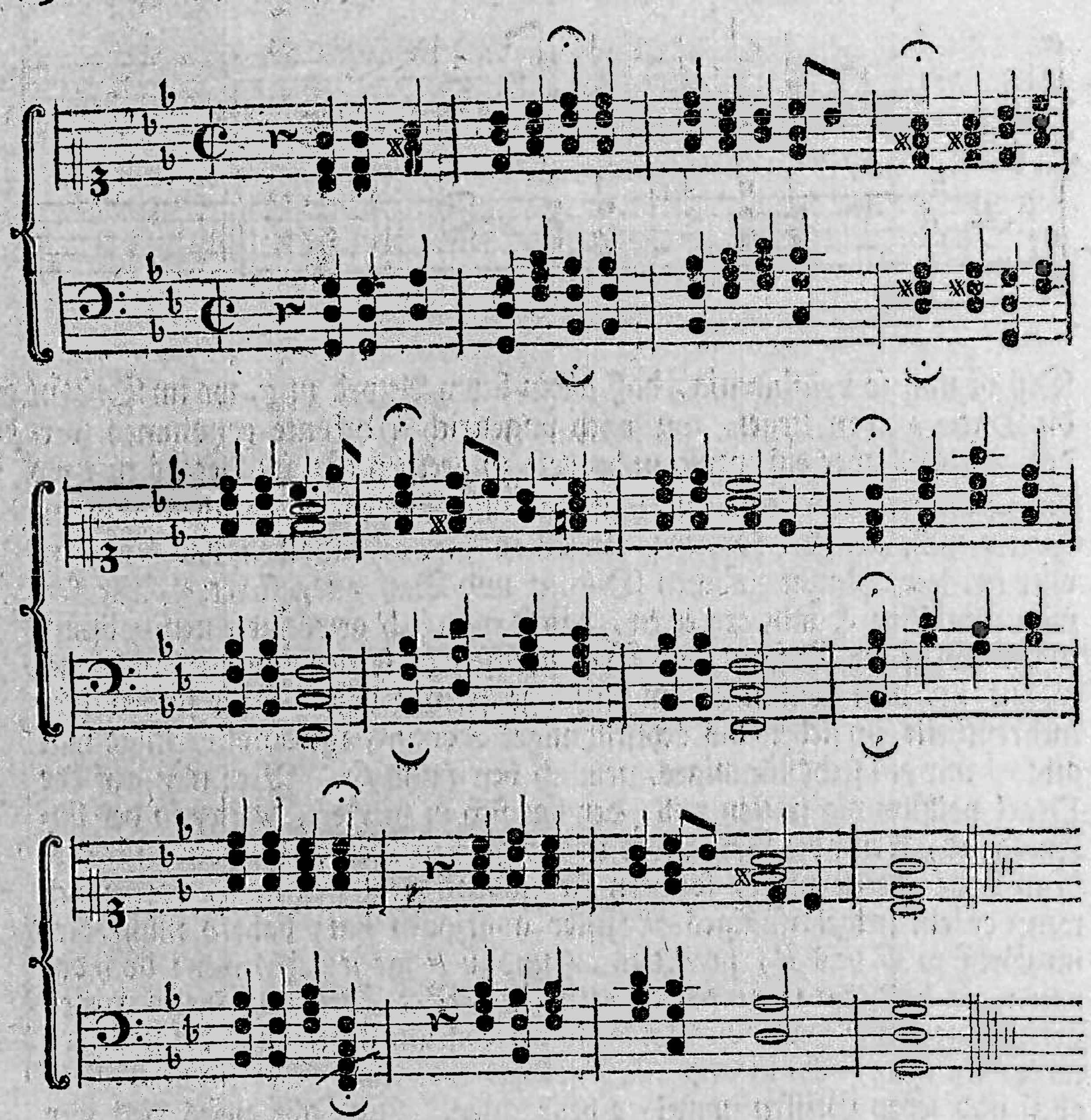


Anmerkungen hierüber.

Diß ist nun so vollstimmig, daß allein beym Accord zu *g*, wo im Discant die Tertie *b* oben lieget, nur noch ungestrichen *b* könte genommen werden, welches aber ein wenig unbequem zu greiffen ist; im Accord zu *f* wo die Quinte *c* oben lieget, ist noch das ungestrichene *a*, welches aber die Hände nicht greiffen können; sonsten ist hier allenthalben das Vacuum oder der leere Raum zwischen Discant und Baß ausgefüllet. Hier kan man nun seine Hände exerciren, damit man sich gewöhne einen vollstimmigen Griff im Discant und Baß greiffen zu lernen: wer es nicht gewohnt ist, dem kömmt es im Anfange fremde vor. Wir finden hier mehrentheils ein sieben- bis achtstimmiges Accompagnement, einige mal gibt es nur ein sechsstimmiges, nemlich bey *d* und *fis*. Wer nun auf der Orgel vollstimmig spielen will, der hat sich zu merken, daß er in der linken Hand, wenn die Baß-Note in der grossen Octave befindlich ist, alsdenn keine Terzie nimt, sondern sie alsdenn weglassen muß, vornemlich wenn er ein sechzehnfüssiges Register angezogen hat; dahero müste hier im Griff zu *G* das *B*, zu *F* das *A*, und zu *B* das *d* wegbleiben: doch davon wird bald ein mehreres vorkommen. Bey Spielung dieses Liedes greiffet die rechte Hand die Noten, so im Discant stehen; und die linke, die im Baß stehen. Es ist aber nicht nöthig, eine egale Vollstimmigkeit in allen und ieden Griffen immer zu beobachten. Ich habe dieses Lied nur so ausgesetzet, um einem Anfänger zu zeigen, was vollstimmig im höchsten Grad heisse; es ist auch eben mein Zweck nicht die Lehre vom vollstimmigen Spielen, und welche Stimmen, sonderlich bey Griffen, worinnen Dissonanzien vorkommen, im Baß können verdoppelt werden, abzuhandeln.

Eben dieselbe Melodie, fünf- bis sechsstimmig ausgesetzet.

§. 22. Es könte unser Lied auch so gespielet werden:



Hier ist alles fünf bis sechsstimmig. Vom Pedal und dessen Gebrauch, als wodurch man noch mehr Gelegenheit bekommt zum vollstimmigen Spielen, wird im folgenden Capitel etwas vorkommen. Man thut sehr wohl, wenn man sich ein wenig im vollstimmigen Spielen übet: es können sonderlich Organisten dergleichen bey starken Gemeinen nicht gut entbehren, wollen sie anders haben, daß ihre Orgel dem ganzen Chor Sänger, ich meyne der Gemeine, zur Stütze dienen soll; ein vierstimmiges Spielen ist oft zu schwach. Hiermit schliesse dieses Capitel; und will denen Liebhabern der Orgel zu gefallen, noch ein wenig von der Orgel, und ihrem Bau, und vom Spielen darauf, im folgenden Capitel hinzufügen.

CAPUT XVIII.

Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art, darauf zu spielen.

Anlaß zu diesem Capitel.

§. 1. Ein ieder Musicus muß sein Instrument, worauf er spielet, so viel möglich, vorhero kennen lernen, ehe er anfängt darauf zu spielen. Weil wir nun in diesem ersten Abschnitte nicht allein die Principia des General-Basses auf eine deutliche Art abgehandelt, sondern auch hauptsächlich einen Unterricht gegeben haben, einen Choral vierstimmig oder nach dem General-Baß zu spielen; ein Choral aber am meisten vom Organisten auf der Orgel muß gespielet werden, daher denn der Organist sein kostbares Instrument vor allen andern wohl kennen muß: so habe dieses Capitel der Orgel und den Orgelspielern gewidmet.

Drey wichtige Stücke, worauf ein Organist bey seinem Spielen zu achten.

§. 2. Ein Organiste, der seinem Amte wohl vorstehen will, hat bey seinem Orgelschlagen vornemlich auf drey Puncte wohl acht zu haben: 1) daß er seinem ihm anvertrauten künstlichen Instrumente, durch ungeschicktes Verfahren oder Spielen keinen Schaden zufüge, zum Nachtheil einer ganzen Gemeine: 2) daß er sich bemühe, die grossen und vielen Vorzüge seines beliebten Instruments an den Tag zu legen und zu gebrauchen: 3) Daß er sich bemühe, den Zweck seines Spielens vor Augen zu haben, und dasselbe so suche einzurichten, daß der öffenliche Gottesdienst, als wozu dieses Instrument ja einzig und allein, auf Kosten einer ganzen Gemeine, in der Kirche ist gesetzet und gleichsam gepflanzet worden, dadurch keinesweges gehindert, sondern die Andacht und Erbauung, sonderlich beym Singen geistlicher und lieblicher Lieder, vielmehr befördert und erhalten werde. Diß sind drey Puncte, die einen Organisten, wenn er solche fleissig beherziget, bey GOtt und Menschen gefällig und nützlich machen. Wir wollen bey diesen dreyen Puncten ein wenig stehen bleiben, und einen nach dem andern vornehmen.

Ein ieder Organist muß seine Orgel kennen.

§. 3. Niemand erwarte allhier von mir eine weitläuftige Beschreibung vom Bau einer Orgel und von ihrer künstlichen Zusammenfügung: denn bin ich gleich bis hieher weitläuftig gewesen, so bin ich es mit Fleiß gewesen, aber nur im General-Baß; von der Orgel aber will nur ein und anders kürzlich anzeigen. Es ist nöthig, daß ein ieder Organist seine Orgel, sie mag so groß oder klein seyn als sie wolle, kenne, und die Art, wie selbige gebauet und eingerichtet ist, wohl wisse. Es ist bekant, daß es überall noch viele alte Orgeln gibt, die noch nach der alten Mode gebauet sind; die Invention und die Bau-Art der Orgelmacher ist auch sehr verschieden. Viele alte Orgeln haben ihre fast schon eingewurzelte Fehler und Gebrechen, und sind gleich einem Patienten, mit dem säuberlich muß verfahren werden, und womit

womit ein Organist vorsichtig und zärtlich muß umgehen, zumal wenn die Gemeine nicht vermag, sie repariren zu lassen. Andere Organisten haben gute Orgel-Werke unter Händen: die sind nun glücklich, und haben desto mehr dahin zu sehen, daß kein Schand-Fleck daran komme. Einige Orgeln haben Spring- andere Schleiff-Laden, und was dergleichen Unterschiede zwischen Orgeln und Orgeln mehr seyn mögen. Nun muß ein ieder Organist wissen, was er vor eine Orgel unter den Händen hat, damit er sich darnach richten und drein schicken lerne.

Was er vornemlich davon wissen muß.

§. 4. Ueberhaupt solte ein ieder, der sich auf die Organisten-Kunst leget, vornemlich auch dahin sehen, daß er die Structur oder Einrichtung der Orgel kennen lernete, daß er sagen könte, wie die Wind-Lade beschaffen; wozu die mancherley Stücke und Theile, die man an einer Orgel findet, nützeten; was einem Orgel-Werke schädlich, und was zu dessen Erhaltung dienete; wie mit den Rohr-Werken umzugehen, wie sie zu stimmen, und wie dieser und jener kleine Fehler leicht zu verbessern wäre; woher das Heulen käme, und wie es mannigmal leicht zu stillen; was ein grosser oder kleiner Fehler an einer Orgel wäre; wie mit der Verwechselung der Register umzugehen; von der Disposition einer Orgel; wie die Temperatur oder Stimmung der Orgel beschaffen, und aus welchen Ton-Arten auf den meisten Orgeln, sonderlich auf der seinigen, am reinesten zu spielen ist. Dieses alles wäre eine nützliche Materie, um einen besondern kleinen Tractat davon zu schreiben, und zwar auf eine so deutliche Art, daß ein ieder Organist, ohne andere Bücher dabey zu gebrauchen, sich dessen mit Nutzen bedienen könte. Ich habe schon etwas davon entworfen, welches vielleicht einmal weiter könte ausgeführet und dem Druck überlassen werden: wenn ich aber wüßte, daß eine geschicktere Feder, als die meinige, dieses alles in gehöriger Deutlichkeit und Weitläuftigkeit den Liebhabern der Orgel treulich entdecken und beschreiben wolte; so würde meine geringe Arbeit gerne liegen lassen, und das Bessere dem Publico von Herzen gönnen.

Bey Erbauung oder Reparation einer Orgel läßt sich viel lernen,

§. 5. Wer Gelegenheit hat, eine neue Orgel bauen zu sehen, der kan hiedurch oben benanntes am besten lernen. Wer sich mit den Herren Orgelbauern deswegen freundlich bespricht, der kan vieles erfahren, das ihm hernach, wenn er einmal eine Orgel zu bespielen übernimt, grossen Nutzen bringen kan. Bey einer Reparation einer Orgel, sie mag groß oder klein seyn, kan ein Lehrbegieriger auch viele Einsichten erlangen. Es wäre derjenige gewiß kein rechter Liebhaber der Orgel, und möchte auch wohl nur ein schlechter Organist daraus werden, der dergleichen Gelegenheit hätte, und sie nicht zu seinem Vortheile anwendete. Wer nun aber dergleichen schöne Gelegenheiten nicht hat, der muß sich hübsche Bücher anschaffen, die von der Orgel und ihrem Bau handeln, damit er daraus lerne, sich einen rechten Begriff von der Structur der Orgel zu machen.

oder auch aus Büchern.

Mir

Mir würde es zu weitläuftig werden, deswegen will ich einem Liebhaber vorerst recommendiren des redlichen Herrn Organisten, **Andreas Werckmeisters**, erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, welche anno 1754 in Leipzig bey Joh. Mich. Teubner in 8vo wieder aufgeleget worden. Es ist diese Orgel-Probe auch von Herrn **Lustig, Organisten in Gröningen,** ins Holländische übersetzet und mit Anmerkungen versehen. Item **Wernert Fabricii Unterricht**, ein neu Orgelwerk zu examiniren und zu probiren; ist 1756 zu Franckfurt und Leipzig herausgekommen, in 8vo, stark 5½ Bogen. Aus diesen beyden kleinen Tractaten kan einer schon manches lernen. **Michael Prätorius** hat ein *Syntagma Musicum* in vier Theilen geschrieben, wovon der andere Theil, welcher teutsch abgefasset ist, von allen damals gebräuchlichen Instrumenten und vornemlich von den alten und neuen Orgeln handelt: es ist 1619 in 4to gedruckt, und also schon ziemlich alt, indessen findet ein Liebhaber doch noch manches zu seinem Vergnügen darin. Der Herr **Mattheson** hat in seinem **vollkommenen Capellmeister** das ganze 24ste Capitel des dritten Theils der Orgel gewidmet, und darin von Verfertigung und Beschaffenheit der Orgeln gehandelt. Von denen auf so mancherley Weise benenneten Orgelstimmen oder Registern findet man in den **Historisch-kritischen Beyträgen** zur Aufnahme der Music des **Herrn Marpurgs** eine hübsche Nachricht, die von ihm selbst zum Vergnügen der Liebhaber der Orgel aufgesetzet und mitgetheilet worden. Anderer vor dieses mal zu geschweigen. Ein Organist schreibt und spricht gerne von der Orgel, dahero erlaube man mir, auch kürzlich ein wenig davon hinzu zu fügen.

Von den drey Haupt-Theilen der Orgel.

§. 6. Die Haupt-Theile einer Orgel, welche aber wieder aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesetzet sind, können auf drey reduciret werden. Als da ist 1) die Wind-Lade, 2) das Regier-Werk und 3) die Pfeiffen. Von iedem ein paar Zeilen. 1) Die Wind-Lade ist ein Haupt-Theil einer Orgel, daran ein Meister alles mit gar grossem Fleiß verfertigen muß; darin sind die Cancellen und Register-Schleiffe: unter derselben Wind-Lade liegt der Wind-Kasten, darin die Ventile, die Federn und die Säckleins, und das Angehänge; dieser Kasten kommt gleich voller Wind, so bald nur ein Balg getreten wird, welcher Wind denn, so bald ein Clavier niedergedrückt wird (als wodurch ein Ventil oder kleine Klappe in der Lade geöfnet wird) durch die Cancellen, Löcher der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks, worin die Pfeiffen stehen, in die Pfeiffe dringet, die den Ton hat, welchen der Organist auf dem Clavier niederdrücket. Durch diese Register-Schleife, als welche in der Lade sich auf einer accuraten Weite ziehen und schleifen lassen, dringet oder gehet vielmehr gar bequem der Wind, so lange der Register-Knopf vorne bey der Orgel ausgezogen ist,

I. Die Wind-lade.

ist, denn alsdenn passen alle Löcher accurat auf einander, nemlich die Löcher des Fundament-Bretts, (welches über die Cancellen liegt,) der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks; so bald aber ein Register-Knopf eingestossen, oder das Register abgezogen wird, erfolget accurat das Gegentheil und kan kein Wind durchkommen. Daß der Bälgentreter durch das Treten der Bälge der Orgel den Wind geben muß, weiß ein ieder. Es wird aber der Wind aus den Bälgen durch Canäle zum Wind-Kasten geführet, darin also, wenn anders der Canal durch ein Sperr-Ventil nicht geschlossen worden, immer ein starker heftiger Wind ist, zum Dienst des Orgelspielers. Gnug vom ersten Haupt-Theile einer Orgel.

II. Die Abstractur.

§. 7. Der andere Haupt-Theil einer Orgel ist das Regier-Werk, Abstracten, Abstractur genannt: dadurch verstehet man gemeiniglich die feinen oft sehr langen schmalen Stücken Holz vom Clavier zu den Wellen oder Walzen, welche sich am Well-Brette befinden, und dann wieder von den Walzen zu dem Ventil (oder zu der kleinen Klappe) in den Wind-Kasten; da gibts nun verschiedene Stifte, Winkelhacken, Schrauben u. d. g. Hieher gehöret auch das Regier-Werk zu den Register-Zügen, wodurch die Register-Schleiffe in der Lade sich hin und her bewegen und schleifen lassen; das Manual- und Pedal Clavier mit seinem Zubehör.

III. Die Pfeifen.

1) Das Pfeif-Werk.

§. 8. Der dritte Haupt-Theil bestehet aus den Pfeiffen. Diese werden wieder in zweyerley Arten eingetheilet, nemlich in **Pfeiffen-Werk** und in **Rohr- oder Schnarr-Werk.** Das Pfeif-Werk kan wieder in das so genannte **Principal-Werk** und **Flöten-Werk** eingetheilet werden. Alles Principal-Werk ist offen, und die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite ist gleich, das heißt, sie sind von gleicher Mensur. Hierzu gehören alle Principale (so wird das Register Pfeiffen genannt, die im Gesicht stehen) von 32 oder 16 oder 8 oder 4 Fuß; die Octave von 8, 4 oder 2 Fuß; die Super-Octave von 2 und 1 Fuß. Alle Mixturen, wo verschiedene Pfeifen bey Niederdrückung eines Claviers zugleich klingen, so viel Pfeifen nun eine Mixtur auf iedem Niederschlag eines Claviers hören lässet, so **vielfach** wird sie genennet, als Mixtur sechsfach lässet sechs Pfeifen, die aber verschieden vom Ton sind und etwa $\bar{c}\ \bar{g}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{\bar{c}}}$ angeben, zugleich hören; vierfach, wenn vier Pfeifen zugleich gehöret werden. Dieser Art sind auch die so genannte **Scharfe**, die **Quinten, Terzien, Sesquialteren, Rauschpfeifen, Cymbeln** &c. Das

Flöten-Werk.

Flöten-Werk ist entweder **offen** oder **gedeckt**, oder gedeckt und wieder etwas geöffnet. Es würde mir gar zu vielen Raum wegnehmen, wenn ich alle Stimmen benennen wolte, die entweder zu dieser oder jener Gattung gehörten. Wir müssen auch noch kürzlich der **Rohr- oder Schnarr-**

2) Rohr-Werk.

Werke

Werke gedenken. Diese klingen stark und prächtig, und geben einer Orgel den Nachdruck. Dahin gehören die Posaune 32 und 16 Fuß, die Trompete 16, 8 und 4 Fuß, das Regal 8 Fuß, die Schalmey 4 Fuß, Vox humana 8 Fuß, das Cornet 2 Fuß, Dulcian 8 Fuß, der Sordun 16 Fuß 2c. deren Körper auf unterschiedliche Art gestaltet sind; alle diese und andere Rohr-Werke werden vom Organisten gestimmt, (weil sie der Verstimmung viel mehr unterworfen sind, als das Flöt-Werk, dessen Stimmung den Orgelmachern gebühret) wenn mit einem so genannten Stimm-Eisen der messingene Drath (die **Stimm-Krücke** genannt) bald heraus, bald herein geschlagen wird; das Einschlagen erhöhet und das Ausschlagen erniedriget den Ton der Pfeife. Diese Art Pfeifen stehen immer vorne auf der Lade, damit der Organist sie stimmen, heraus nehmen, und den sich etwa daran hervorthuenden kleinen Fehler verbessern könne.

Was das Wort Fuß bey Orgeln bedeute.

§. 9. Weil hier das Wort **Fuß** oft vorgefallen, und mancher unrichtig denken möchte, daß diese angegebene Pfeiffen-Maaße (eigentlich Ton-Maaße genannt) die Länge oder Kürze einer Pfeife anzeigete; so will einem Liebhaber die Auslegung davon geben. Zu der Zeit, da die Orgeln nur aus blossen Principal-Werken bestanden, mag die größte Pfeife, von ihrem Mundstücke, labio oder dem Einschnitt an zu rechnen, (denn der Theil einer Pfeiffe unter dem Einschnitt wird der Pfeifen-Fuß genannt, dessen Länge oder Kürze an der Ton-Maaße einer Pfeife nichts verändert) 8 Fuß hoch gewesen seyn. Es zeiget aber die bey den Orgelstimmen gebräuchliche Ton-Maaße nicht die Quantität des Werkzeuges (der Pfeifen Länge) sondern die Quantität (die Höhe oder Tiefe) des Klanges an. Eine Orgel-Stimme von 8 Fuß ist durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges der menschlichen Stimme gleich, oder stehet im Ton, wie alle Clavichordia oder Flügel; wer eingestrichen c auf dem Claviere singen kan, der kan auch $\bar{c}$ auf der Orgel singen von Principal 8 Fuß (und von allen andern 8 füssigen Stimmen); hält man aber $\bar{c}$ auf dem Orgel-Clavier niedergedruckt, und ziehet Octave 4 Fuß an, so höret man schon $\bar{\bar{c}}$: ziehet man aber Octave 2 Fuß an, so höre ich, wenn ich eingestrichen $\bar{c}$ niederdrücke, schon $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Wer aber eine 16 füssige Stimme anziehet und $\bar{c}$ anschläget, der höret alsdenn ungestrichen c und bey einer 32 füssigen groß C, hätte ich also fünf Stimmen, nemlich von 32, 16, 8, 4 und 2 Fuß, angezogen und drückte alsdenn eingestrichen $\bar{c}$ nieder; so würden sich alle fünf Töne meines Clavichords hören lassen, nemlich C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$. So viel hievon.

Vom Heulen eines Claviers, wie es zu hemmen.

§. 10. Wer nun den Bau einer Orgel ein wenig betrachtet, der kan schon begreifen, daß derselben leicht ein kleiner Fehler ankommen kan. Das

Das allerverdrießlichste aber, so einem Organisten unterm Spielen wiederfahren kan, ist, wenn unvermuthet ein **Heulen** entstehet; da sich nemlich eine Pfeife, die nicht ansprechen soll, immer ungebeten fort hören lässet. Wer nun zwey Wind-Laden und zwey Claviere hat, (wie denn grosse Orgeln deren wol drey über einander liegend haben), der wird auch ein Sperr-Ventil haben, und dann kan man sich bald helfen. Man versperret diejenige Wind-Lade, darauf die heulende Pfeife stehet, und spielet so lange auf dem andern Clavier; nach dem Gottesdienst kan man die Ursache des Heulens aufsuchen, und den Fehler verbessern. Oft höret das Heulen auf, wenn man nur das Clavier etwas schnellend oder prallend niederschlägt. Ein sehr geringes, als ein Steinchen, ein wenig Kalk u. d. g. kan schon ein grosses Heulen verursachen, wenn es sich zwischen die Claviere oder sonst zwischen der Abstractur setzet. Jedoch kan die Schuld des Heulens auch platt an der Abstractur selbst liegen, denn darin gibt es so viele Gänge, Hacken, Angehänge und Stiften, woran leicht etwas kan verrücket werden, dadurch denn der Abstractur ihre gehörige Länge benommen wird, und das Ventil in der Lade nicht schliessen kan: das muß denn wol heulen. Oft füget sich die Abstractur durch ein rasches Anschlagen des Heulenden Claviers wieder in seine Fugen und Ordnung: will das nicht helfen, so muß man der Abstractur im Untersuchen des Fehlers nachgehen, so wird sich bald zeigen, wo der Fehler steckt. Ja es kan auch etwas auf das Ventil in der Lade gefallen seyn; diß kan nun geschehen, wenn alle oder etliche Register angezogen sind, und man, ohne Wind zu haben, auf dem Orgel-Clavier herum spielet, denn da kan dasjenige, was etwa aus der Pfeife auf das Ventil gefallen, an der unrechten Stelle liegen bleiben, weil es, wie sonst geschicht, vom Winde nicht weggeblasen wird. Wenn diß nun gleich nicht oft geschicht, so ist überhaupt das Herumspielen auf der Orgel, wenn keine Bälge getreten sind, unnütz, und kan ein unverhoftes Heulen verursachen, welches sich offenbaret, wenn Wind in die Lade kommt. Fände man nun etwas auf dem Ventil in der Lade, so muß solches sehr vorsichtig, ohne das Ventil zu weit aufzureissen, mit einem hiezu bequemen Instrument, entweder mit einer Feder oder sonst etwas, weggethan werden. Ehe man aber den Fehler in der Lade suchet, probire man erst, ob nicht der Clavis durch öfteres schnellendes Anschlagen wieder in die Höhe will. Die Veränderung des Wetters kan an der Abstractur viele Ungelegenheit und auch wol ein Heulen verursachen, wenn nemlich das Holz nicht trocken genug gewesen. Es kan auch wol eine Feder in der Lade abbrechen oder zu schwach werden, da denn eine so genannte **Noth-Feder** muß untergesetzet werden.

§. 11. Ueberhaupt ist ein Orgelwerk, weil es aus so vielen Theilen und aus so manchen kleinen Angehängen bestehet, vorsichtig zu bespielen. Man hat nicht Ursache, ich weiß nicht wie, drein zu schlagen und darauf herum zu reissen; diß verursachet nur ein groß Gerappel und Geprassel und kan auf verschiedene Weise Schaden thun: dagegen aber hat man auch nicht nöthig, gar zu gelinde darauf herum zu schleichen mit den Fingern; denn auch hiedurch kan ebenfalls ein Heulen zuweilen entstehen, sonderlich wenn ein Clavier ein wenig zähe oder leicht zu spielen ist. Der Organist muß wissen, zwischen beyden das Mittel zu treffen. Er soll vermittelst der Abstracten, durch Anschlagung eines Claviers, ein Ventil in der Wind-Lade öffnen, worunter sich eine Stöhn-Feder findet; da muß er nun nicht wie auf einem Clavichord spielen, sondern hinlängliche Force gebrauchen, und sein Clavier durch einen kleinen Schnell wieder auffspringen lassen, denn dadurch wird die Feder in der Lade weniger geschwächt, als durch ein langsames träges Aufheben der Finger.

Auf der Orgel muß vorsichtig gespielet werden,

§. 12. Es muß also ein Organist und ein ieder der gerne orgeln will, dahin sehen, daß die Orgel immer, so viel möglich, im guten Stande bleibe, und sich in seinem Phantasiren nie so vertiefen, daß er die Art seines Instruments drüber vergisset, noch einer Orgel, weder pedaliter als manualiter, mehr zumuthet, als sie vertragen kan. Bey Ausziehung der Register haben sonderlich die muntern und flüchtigen Köpfe sich zu hüten, daß sie durch gar zu heftiges und rasches Ausziehen derselben, ihnen keinen Schaden thun, weder an der Abstractur noch an den Schleiffen in der Lade selbst, wie denn wohl geschehen kan, sonderlich wenn sie etwas drange gehen. So viel vom ersten Punct. Wir gehen zum andern Punct.

damit sie keinen Schaden bekomme.

§. 13. Der Organist muß dahin sehen, daß die Vorzüge dieses prächtigen Instruments nicht unangewandt bleiben mögen. Der gröste Vorzug einer Orgel gegen einen Flügel oder gegen ein ander Clavier, ist wohl gewiß das **singende Wesen** derselben: denn so lange allhier ein Clavier niedergedruckt bleibet, so lange tönet und singet die Pfeiffe beständig fort. Wer nun allezeit wolte lauter geschwinde, laufende und rollende Sätze darauf machen, und Stücke, die für den Flügel gesetzet sind, darauf spielen, so wie er sie auf einem Flügel gewohnt ist, der würde der Orgel ihr Recht nicht geben. Es dürfen freylich auch wohl geschwinde Sachen sich auf einer Orgel hören lassen; allein das melodieuse Spielen, die Bindungen und eine liebliche Harmonie muß doch dabey nicht vergessen werden: denn eben alsdenn ist die Orgel angenehm, und lässet sich singend in gefälliger Abwechselung hören.

Wie sie muß bespielet werden.

§. 14. Es ist ferner ein grosser Vorzug der Orgel, daß man darin so vielerley Stimmen und Register antrifft; dadurch kan denn der Orgel-Ton

Worin der grosse Vorzug der Orgel bestehe.

Ton so stark und laute werden, daß eine starke zahlreiche Gemeine durch ihr Singen solchen nicht überschreyen kan. Welch ein prächtiges Getöne erregen die grosse 32 füssige, ja schon die 16 füssige Baß-Stimmen. Welch ein ansehnliches Chor so grober als feiner Pfeifen kan der Organiste mit so geringer Mühe, bloß durch ein commodes Niederdrücken des Claviers, hören lassen; wie groß ist die Anzahl solcher klingenden Pfeifen beym vollen Werk einer Orgel, worin über 40 bis 50 Register sind, wenn der Organiste mit vollen Griffen in den Händen und auf dem Pedal mit beyden Füssen die Gemeine im Singen begleitet. Gewiß eine grosse Pracht! Das mag ein Instrument aller Instrumente, Instrumentum Instrumentorum seyn. Welche Veränderung! Dieses Instrument, welches über alles Singen der Gemeine erschallet, kan nun aber auch so gelinde tractiret und gespielet werden, daß eine einzige Singe-Stimme deutlich dabey kan gehöret werden. Gewiß eine künstliche Erfindung, die höchlich zu bewundern ist. Es gibt also viele und mancherley Stimmen in einer Orgel, wie wir §. 8. schon gesehen haben. Doch gibt es grosse und kleine Orgeln. Orgeln die nur wenig, und andere die viel Simmen oder Register haben. Die Disposition oder die Wahl solcher Stimmen ist auch sehr unterschieden; in einigen Orgeln gibt es diese, in andern wieder andere Stimmen.

Allgemeine Anleitung zum Registriren.

§. 15. Nun möchte ein angehender Organist wohl gerne wissen wollen, welche Stimmen sich am besten mit einander hören lassen, oder was er etwa im Vorspiel seines Liedes vor Register anzuziehen habe, und wie er mit dem Registriren kunstmässig variiren könne. Hie könte nun freylich wohl ein Unterricht statt haben, allein weil die Dispositionen der Orgeln so verschieden, und die Veränderungen unzählich seyn können, so ist nicht möglich weitläuftig zu zeigen, wie die Stimmen mit einander zu verbinden; deswegen will nur überhaupt etwas davon ins allgemeine sagen. Alle Principal-Werke können zusammen genommen werden (§. 8.): denn sie sind alle gleicher Mensur uud aus einerley Fundament gearbeitet: wer eine Trommet 8 oder 16 Fuß in seiner Orgel hat, der ziehet solche hiebey zum vollen Werke an unterm Singen. Das Flöten-Werk wird eben nicht zum vollen Werck angezogen, wohl aber die Quinta dena 16 Fuß, wenn das Principal nur 8 Fuß ist. Es ist bey Ziehung der Register zu sehen, daß in iedem Accord (wie die Orgelbauer sprechen) d. i. unter denen angezogenen Registern sich eine 8 füssige Stimme befinde, denn eine 4 füssige Stimme kan nicht ohne eine 8 füssige gebraucht werden; man müste denn sehr geschwinde Läufe und Passagien darauf machen. Doch kan man im Vorspiel zu einem Rohrwerk von 8 Fuß wohl eine 2 füssige Stimme nehmen (daß also 4 Fuß wegbleibet). Sonsten hat man bey Anziehung der Register zu observiren, ob man einstimmig (durch Passagien) oder vielstimmig

mig (d. i. mit Griffen) spielen will. Bey einstimmigen Spielen kan man wohl 16 und 4 Fuß bey einander nehmen, als Quintadene 16 Fuß und eine Flöte 4 Fuß. Zum Flötenwerk nimt man keine Mixturen. Ferner wird ein Rohrwerk, als eine Trommete 8 Fuß, selten allein gebraucht, sondern damit vereiniget man Octave 4 Fuß oder Principal 8 Fuß. Man hielte vor diesem dafür, daß zwo gleiche Stimmen von 8 Fuß von einerley Mensur zusammen gezogen, nicht rein klängen; allein wenn sie nur rein gestimmet sind, so kan es wol angehen. Uebrigens muß sich das Pedal nach der Stärke des Manuals richten. Nach diesen allgemeinen Anmerkungen kan ein ieder Organiste sich im Ziehen der Register seiner Orgel selbst üben, und seine Orgel nach verschiedenen Zügen probiren.

Vom Pedal-Spielen.

§. 16. Nun noch ein wenig vom Pedal. Ist nun bey einer Orgel ein Pedal, so wird bekanter massen darauf der Baß mit den Füssen getreten. Nun ist die Frage: was soll die linke Hand (als welche sonst den Baß spielet) denn machen? Antwort: Wer vierstimmig spielen will, der nimt in der rechten Hand bloß und allein die Melodie oder die Discant-Stimme; und mit der linken Hand greifet er die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, dazu; und **auf dem Pedal tritt er den Baß.** Hier bekömmt nun die rechte Hand Freyheit, die Melodie manierlich zu spielen; und ist solch vierstimmig Spielen, wenn die Harmonie rein eingerichtet ist, bey einer kleinen Versammlung Leute auf einer grossen Orgel auch stark und durchdringend gnug. Wer aber in den Haupt-Predigten in grossen Kirchen nur immer vierstimmig spielen wolte, der würde machen, daß man zwar seinen Baß im Pedal stark genug, die Melodie aber mit den Mittel-Stimmen sehr wenig verstehen würde. Dahero macht ein verständiger Organist nun einen Unterscheid unter einer kleinen oder grossen Versammlung. Ist die Versammlung groß, so werden viel Register angezogen und man spielet vollstimmig (6, 7, 8 oder 9 stimmig); ist sie aber klein, so hat man so viele Register auch nicht nöthig anzuziehen, und man spielet 4 bis 5 stimmig. Doch ist beym vollstimmigen Spielen noch zu merken, daß man in der Tieffe, nemlich in der grossen Octave, nicht vollstimmig spielet, d. i. man nimt keine Quinte, vielweniger eine Terzie, zur Octave. Als wenn ein Accord zu *C* im Schluß eines Satzes, oder auch sonsten käme, da der Discant eingestrichen $\bar{c}$ hat, und also die rechte Hand den Griff $\begin{smallmatrix} c \\ g \\ e \end{smallmatrix}$ hat, da macht die linke Hand nur $\begin{smallmatrix} c \\ C \end{smallmatrix}$ und das Pedal auch *C*. Wer hier nun in der linken Hand, wenn ein 16 füssiges Register angezogen wäre, $\begin{smallmatrix} c \\ G \\ E \\ C \end{smallmatrix}$ nehmen wolte,

Vierstimmig.

Vollstimmig.

wolte, der würde bald hören, wie unangenehm, sonderlich in Rohrwerken, dieses klingen würde. Fremde ** verdoppelt man nicht leicht in der linken Hand. Einige fangen auch an, die linke Hand bloß mit dem Pedal in vnisono gehen zu lassen; und spielen also den Baß mit der linken Hand und dem Pedal zugleich, damit der Baß, welcher doch das Fundament der ganzen Harmonie ist, desto heller und stärker möge hervorragen; hie muß ein ieder wissen, was und warum er dieses oder jenes thut. Wenn kein Pedal bey einer Orgel ist, so ist es ganz gut, daß die linke Hand den Baß durch Octaven verstärket; allein wo ein Pedal mit ziemlichen starken Stimmen ist, da weiß ich nicht, wie solches zu approbiren stehet.

Was bey der Art, die Orgel zu spielen, zu vermeiden.

§. 17. Ferner merken wir noch an, daß es nicht orgelmässig gespielet heissen kan, wenn man sich, selbst bey Spielung eines Chorals unterm Singen, nicht auf Bindungen leget, sondern die Töne alle immer zugleich aufhebet, welches denn ein getrennetes und gebrochenes Spielen ist. Es ist besser, daß man bindet, und aus dem vorigen Griff die Töne, welche zum folgenden Griff wieder gelten, liegen lässet. Beym Accompagniren mit der Orgel zu einer Kirchen-Music muß man freylich die Töne nicht so heulen lassen, sondern etwas kurz abbrechen. Einige haben auch die Gewohnheit, den Baß im Pedal nur anzustossen und kurz abzubrechen; diß hat mir nie gefallen wollen: denn da die ganze Gemeine singet und einen Ton an den andern füget; ey warum will denn der Orgelspieler, (der mit seinem Pedal die Stelle des Bassisten, als der Fundament-Stimme,) den Baß so abstossen, als dürfe sich der Ton nicht hören lassen? Nein, es ist besser, der Baß gehe auch singend, so findet die Gemeine eine Haupt-Stütze daran; zudem klingen solche tiefe Baß-Töne ja auch prächtig. Beym Schluß eines Satzes, der immer aus einem reinen Accord bestehet, hebt man den Griff nach allen seinen Intervallen nicht zugleich mit einmal auf, sondern es muß sich die Vollstimmigkeit nach und nach verlieren: die Discant-Stimme läßt sich länger als die Mittel-Stimmen hören, der Baß aber steht am allerlängsten, und bleibet auch bis zum Eintritt des folgenden Satzes liegen. Ueberhaupt aber herrschet die Veränderung beym Orgel-Spielen; denn man hat nicht nöthig, sonderlich bey dem Phantasiren, immer in Einer Farbe zu spielen: es ist hier auch nur die Rede gewesen vom Choral-Spielen unter dem Singen der Gemeine. Nun noch ein wenig vom dritten Punct.

Zweck des Orgelspielens,

§. 18. Es muß der Organist beym Orgel-Spielen den Zweck desselben immer vor Augen haben: nemlich das Singen der Gemeine in der Kirche soll dadurch regieret und in Ordnung gehalten werden; und die Andacht und Erbauung der Gemeine soll durch ungeziemendes Spielen nicht gestöret, sondern vielmehr befördert werden. Vom Choral-Spielen unter

dem Singen ist im vorigen §pho schon etwas erwähnet, wie es ordentlich, sittsam und mit Verstand einzurichten; sonderlich muß der Organist sich hüten, daß er mit seiner Orgel nicht lange hinten nach kömmt, oder gar zu sehr eilet. Ich hätte bald der **wunderlichen** und oft lächerlichen Geberden mancher Organisten vergessen: es scheinet, als wenn mancher nicht spielen könte, wenn er sich nicht dabey viel neigte, bückte, in den Rücken lehnte, und das Gesicht verzöge; solche übele unnöthige Geberden erwecken nur bey den Zusehern ein Gelächter, stören die Andacht und nutzen nirgends zu, deswegen sind sie abzugewöhnen. Was nun das Präludiren oder auch das Vorspielen eines anzufangenden Chorals betrift, so soll es so eingerichtet werden, daß folgender dreyfacher Nutzen daraus zu ziehen. 1) Sollen die Zuhörer dadurch zum angesetzten Choral vorbereitet werden: deswegen ist es nun nicht genug, daß der Organist nur weiß, was er vor eine Melodie spielen soll; nein, er muß das Lied selber ansehen und sein Phantasiren darnach einrichten, damit nicht vor ein Klag- oder Buß-Lied ein lustiges Vorspiel oder vor ein Lob- oder Dank-Lied ein lahmes gespielet werde; vielmehr muß er, so viel in seinem Vermögen stehet, suchen die Gemeine zu dem Liede, das bald soll abgesungen werden, vorzubereiten. 2) Soll der Organist durch sein Vorspiel aus dem Ton des abgesungenen Liedes zum Ton des folgenden leiten, damit der Gemeine die Ton-Art des folgenden Liedes bekant werde. Z. E. das eine Lied schliesset etwa in *d dur* und das folgende ist aus *g moll*; da fängt nun der Organist seine Phantasie in *d dur* an, und lenket sie so, daß sie endlich geschickt in *g moll* schliesset, darin er denn auch die Melodie deutlich, so, daß die Gemeine es verstehen kan, vorspielet: hieran hat der meiste Theil der Gemeine ihr grösstes Vergnügen, und ie langsamer, deutlicher und ungekünstelter solches ausfällt, ie lieber höret und ie mehr lobet sie es. 3) Es soll dienen, damit die Zeit, die zum öffentlichen Gottesdienst gewidmet ist, genau abgetheilet werde; daher kan das Vorspiel bey kurzen Gesängen etwas länger, und bey langen hingegen desto kürzer seyn. Ueberhaupt findet das lange Präludiren bey den wenigsten unter der Gemeine grossen Beyfall: an etlichen Orten ist dem Organisten nur eine Zeit von fünf Minuten dazu eingeräumet, darin er fertig seyn muß. Im Nachspiel, oder wenn er zum Ausgang spielet, kan er sich selbst so viel Zeit nehmen, als er verlanget. Doch muß auch dieses Nachspiel so eingerichtet werden, daß das Gemüth eines durch den öffentlichen Vortrag des Wortes GOttes gerührten Zuhörers dadurch nicht geärgert werde. Hieraus erhellet, in wie weit auch ein Organist ein Kirchen-Diener heißt und sich auch als einen solchen aufführen soll.

oder des Präludirens, ist dreyfach.

Erstlich.

Zweytens.

Drittens.

§. 19. Wie nun von manchem Organisten solch Vorspiel, davon eben gehandelt worden, oft ungeschickt genug eingerichtet und daher ge-

Klagen über das ungeschickte Vorspiel

etlicher Organisten.

spielet wird, also, daß es manchem redlichen Manne Anlaß zum Klagen gegeben; davon will ich hier lieber mit anderer als mit eigenen Worten reden. Der Herr Magister **J. M. Schmidt** schreibet in seiner *Musico-Theologia* §. 75. pag. 167. sq. also:

„Unverständige Organisten haben schon oft gemacht, daß oft die bittersten Klagen über den Mißbrauch der Orgeln in den Gottes-Häusern sind geführet worden. Die Heiligkeit der Orte und der Inhalt der Lieder erfordern freylich, daß man da anders spiele, als in einer weltlichen Capelle oder auf dem Schau-Platz. Gleichwol habe ich selbst gehöret, daß einer bey einer Leichen-Predigt zu dem letzten Verse des Liedes das ganze Werk angezogen und lustig drauf los gespielet hat. Und ein andermal wurde ich nebst andern so gar zu meiner Betrübniß gewahr, daß auf eine sehr bewegliche Buß-Predigt einer kam, der seine Kunst wolte hören lassen, und ein greulich Gerassel auf der Orgel anfing. Da nun alle Leute gedachten, was vor ein freudiges Lied auf ein so lustiges Vorspiel gesungen werden würde; so kam auf einmal der betrübte Text: **Erbarm dich mein, o HErre GOtt!** ꝛc. Wer seine Unempfindlichkeit bey geistlichen göttlichen Dingen, ja seinen Unverstand selbst nicht verrathen will, der wird sich dergleichen nicht zu Schulden kommen lassen. Hingegen habe ich auch selbst erfahren, wie rührend der singende Gottesdienst werde, wenn der Organist seine Stimmen und Modulationen, nach dem Inhalt des Gesanges, der Beschaffenheit der Zeit und anderer Umstände recht einzurichten weiß.„

Ingleichen über das ungeschickte Choral-Spielen.

§. 20. Im andern Bande der **historisch-critischen Beytäge zur Music** von Herr **Marpurg** findet sich daselbst im 3ten Stück pag. 210. folgendes Klag-Lied über das ungeschickte Choral-Spielen unter dem Singen:

„Wenn die Organisten bey den Kirchen-Gesängen doch bedenken wolten, daß sie mit der Orgel die Gemeine im Tone und in der Ordnung halten sollen. Allein, so wie die meisten [ist viel gesagt] spielen, lässet es, als machte die Gemeine den Canto firmo, damit der Organist mit Händen und Füssen brav darauf herum kramen könne. Welchen Mißlaut solches gibt, das läßt sich zu verdrießlich anhören, als daß man es noch beschreiben könte. Weil sich diese Orgel-Spieler in ihr Gewühle und lermendes Variiren so sehr verliebet haben, so spielen sie so wankend, daß es klingt, als wenn sie die Melodie nicht wüsten, und sie erst von der Gemeine lernen wolten; denn sie kommen beständig hinter derselben her, an statt, daß

„sie

„sie mit ihr zugleich spielen solten, indem nur dadurch möglich ist, „dieselbe im Tone zu erhalten ꝛc.

Ferner im IVten Bande besagter Beyträge im 3ten Stück, befindet sich auch eine freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten, wo es unter andern pag. 193. also heisset:

und übertriebene Künsteleyen.

„Was würde es zum Wohlklange helfen, wenn auch die Melodie an „sich selbst noch so richtig gesungen würde, wenn sie der Orga- „nist durch unrichtige Bässe und noch unreinere Harmonien ver- „stellen wolte? Einige glauben mit ihren verwünschten Bässen, „chromatischem Gezerre, unnatürlichem Zwischen-Gequirle, [hiedurch werden die ungeschickte und übel angebrachte Zwischen-Spiele, zwischen ieder Zeile eines Liedes verstanden] „ungeräumten Vorschlä- „gen ꝛc. den Kennern der Music, deren sie sich etwa einige in der „Gemeine vermuthen, ihre vermeynte tiefe Wissenschaften zu ver- „nehmen zu geben: ich besorge aber, mit gutem Grunde, daß viele „öfters gerade das Gegentheil zeigen. Solte man sich nicht lieber „die Gemeine, als eine der Music nicht gar zu kundige Versamm- „lung vorstellen und die Bässe so einrichten, daß sie allenfalls ein „Halb-Gelehrter in der Music mit singen könte?„

Es ist 1742 zu Erfurth eines Anonymi **Gespräch von der Music** heraus gekommen, darin auch vieles vom ungeschickten Clavier- und Orgel-Spielen vorkömmt. Der redliche **Werkmeister**, hat auch geschrieben: von der Würde, Gebrauch und Mißbrauch der Music; hieher gehöret das 5te Capitel dieses Buches. Diß mag genug seyn zum Beweise, daß es noch brave Leute gibt und gegeben hat, die der musicalischen Eitelkeit und Thorheit in der Kirche haben Einhalt thun wollen.

Beschluß.

§. 21. Jetzo schliesse diesen ersten Abschnitt, der in Ansehung seiner Grösse vor sich schon, als der andere Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers könte angesehen werden; in wie ferne es mir nun gelungen, in Erreichung meines Zwecks, mag der Liebhaber der Music selbst urtheilen. Ich wende mich nun zum andern Abschnitt, wobey ich aber diesen ersten Abschnitt voraussetze, und vermuthe, daß er wohl durchstudiret sey, ehe man zum andern gehet.



Anderer Abschnitt, Vom General-Baß beym Accompagniren.

CAPUT I.

Worin dieser Abschnitt vom ersten unterschieden.

§. 1.

Anzeige, was im ersten Abschnitt abgehandelt.

Wir haben im ersten Abschnitt hinlänglichen Grund zum General-Baß geleget, und darin alles aufs deutlichste gezeiget, nicht nur überhaupt, sondern auch insonderheit; auch den Gebrauch der Intervallen, so wol in Lieder-Exempeln, als auch sonst, sehr weitläuftig angewiesen: wobey denn schon allerley hin und wieder, mehr als einmal, abgehandelt worden, als von der dreyfachen Bewegung der Hände; vom Quinten- und Octaven-Verbot; von der Präparation und Resolution der Dissonanzien; von durchgehenden Noten; von der Verwechselung der Stimmen; von den Ausweichungen in andere Ton-Arten; von ungeschickten Gängen; und von mehrern Lehren des General-Basses: welches alles denn mit Anzeigung verschiedener Vortheile beschrieben, erkläret und durch Exempel erläutert worden, also, daß ich nicht zweifele, ein Liebhaber wird diesen meinen ungeschminkten Vortrag von der, ihm sonst so verwirrten, Materie vom General-Baß, nicht nur wohl verstanden, sondern nun auch schon daraus gefasset haben, was ihm vom General-Baß, bey Spielung eines Chorals, zu wissen nöthig ist.

Warum im ersten Abschnitt die Haupt-Materien des G. B. schon sind abgehandelt.

§. 2. Ich gestehe gerne, daß im ersten Abschnitt vielleicht unterschiedenes schon berühret worden, welches eigentlich bis zum 2ten Abschnitt hätte können versparet werden: allein weil ich im ersten Abschnitt einen Liebhaber zu diesem Abschnitte habe präpariren und gleichsam unvermerkt einleiten wollen; so habe daselbst dergleichen Materien (darin freylich ein Choral-Spieler, wenn er anders seinen Choral mit Verstand will spielen lernen, auch nicht unwissend seyn darf) hin und wieder mit eingestreuet.

Hier wird manches weiter ausgeführet.

§. 3. Hier wird nun manches noch weiter ausgeführet werden: und weil wir es nun mit einem Accompagnement zu thun bekommen, wo man mit einem bezifferten Baß allein zufrieden seyn muß; so wird noch manches vorkommen, wovon im ersten Abschnitte wenig oder gar nichts ist gesaget worden.

§. 4.

Was in diesem Abschnitt zu erwarten.

§. 4. Ich werde zwar keine Meister im manierlichen Accompagniren zu machen suchen, noch alle kleine Zierathen oder Ausschmückungen anzeigen. Nein, meine Sache betrifft hauptsächlich das Fundament und das wesentlich nöthige; denn wer dieses inne hat, der kan sich durch die Uebung, und sonderlich durch den Gebrauch anderer Bücher, die vom General-Baß handeln, schon nach seinem eigenen Belieben und Stande weiter helfen.

Ist eine Einleitung zu andern Büchern.

Hat er aber diese meine einfältige Anweisung recht und lange genug gebraucht, so verspreche ich ihm, es werden ihm die musicalischen Lehr-Bücher nicht mehr so dunkel und unangenehm zu lesen seyn, indem er alsdenn manches darin finden wird, was er schon gelernet und das Neue, was er darin antrift, wird er alsdenn auch leicht einsehen lernen. Man könte also diesen Tractat als einen Schlüssel zu andern musicalischen Büchern ansehen.

Warum hier von der Lage der rechten Hand zu reden ist.

§. 5. Wer einen Choral fertig nach dem General-Baß wegspielen kan, der kan doch noch nicht accompagniren. Beym Choral-Spielen ist vieles vorgeschrieben und angezeiget, was man aber beym Accompagniren selbst erfinden muß. Da ist nun vorerst **die Lage der rechten Hand** das vornehmste, welche bey den Choralen durch die Discant-Stimme bestimmet wird. Weil aber beym Accompagnement nur bloß Baß-Noten einem General-Bassisten vorgeleget werden, und man folglich die Lage der Hand selbst einrichten muß; so hat ein Choral-Spieler, wenn er nun anfängt, sich eigentlich im General-Baß zu üben, erst grosse Mühe vor sich, nach der einzelnen Baß-Stimme der rechten Hand, ohne einige Hülfe der Discant-Noten, woran er sich so sehr gewöhnet hat, ihre rechte Lage und geschickte Fortschreitungen zu geben; es kömmt ihm wunderseltsam und fremde vor, ihm ist immer, als fehlete ihm noch was. Daher wird nun hier hauptsächlich zuerst von der Lage der Hand und denen dahin gehörigen dreyerley **Bewegungen** beyder Hände Nachricht zu ertheilen seyn.

Wovon hier noch nöthig zu handeln.

Ferner muß er ietzt alle Ziffern erfinden, weil ihm hier keine bekant gemacht werden, wie ihm bey Lieder-Melodien doch allezeit Eine ist angezeiget worden, deswegen werden wir alle intervalla nochmal nach der Reihe vornehmen. Vom Tact, darauf bey Liedern nicht viel zu reflectiren war, muß auch allhier, eben wie von den mancherley durchgehenden Noten, etwas zu finden seyn. Kurz, wir wollen in diesem Abschnitt wieder von Anfang anfangen, damit wir das, was im ersten Abschnitt noch nicht nöthig war, hinzu thun mögen. Bey den Exempeln wird man dahin sehen, daß sie geschickt mögen seyn, das erlernte in Uebung zu bringen; ja sie werden Gelegenheit geben, die wichtigsten Lehren unvermerkt und spielend anzuzeigen. Wir wollen vom leichtern immer zum schwerern gehen, und bey dem allen bey unserer vorigen Lehr-Art bleiben.

CAPUT II.

Von den musicalischen Ton-Leitern, oder Ton-Arten.

Scala diatonica

§. 1. Was im ersten Abschnitt von der Scala diatonica so weitläufftig ist gesaget, und wie in einer ieden Scala zwey halbe Töne liegen müssen, das wollen wir hier nicht repetiren. Indessen wollen wir unsere Scalam diatonicam hier auf eine andere Art betrachten, und zwar nach der obersten Leiter, wie sie pag. 17. zu finden ist, wo eine iede Stuffe nicht nur eine Ziffer neben sich hat, welche die Intervalla zu *c*, als dem Grund-Ton der Leiter abzählet, sondern wo auch dabey stehet, ob das Intervallum von Natur groß oder klein ist.

zeiget, ob die Intervalla von Natur groß oder klein seyn müssen.

§. 2. Besehen wir nun pag. 17. die oberste von den 4 auf einander stehenden Leitern, so finden wir die diatonische Octave von *c dur* darauf, nemlich *c d e f g a h c*, nebst den Zahlen von 1—9. Bey der 2 stehet Secunde major, bey der 3 Terzie major, bey der 4 Quarte, bey der 5 Quinta, bey der 6 Sexte major, bey der 7 Septime major, bey der 8 Octava und endlich bey der 9 Nona major. Was kan man nun daraus lernen? Antwort: Hieraus erhellet, wie die Intervalla oder Klänge der ganzen Ton-Leiter, gegen ihren Grund-Ton gerechnet, in den Dur-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn. Nemlich, daß in allen dur-Tönen die Secunde, Terzie, Sexte und Septime groß seyn müssen; deswegen stehet nun das Wort major dabey. Weil aber bey der Quarte, Quinte und Octave weder minor oder major stehet; so zeiget das an, daß diese 3 Intervalla rein, das ist Consonanzien-mässig, seyn müssen, nemlich Quarta recta (sonsten auch Quarta minor genannt), Quinta perfecta und eine reine Octava oder Repetition des Grund-Tones. Halten wir nun hier die Scalam der moll-Töne (unsere Leiter gibt die von *a moll*) dagegen, und zwar so, wie sie herunter gehen, (denn darnach geschicht, wie bekant, die Vorzeichnung): so finden wir daselbst die Tertiam, Sextam und Septimam klein, als wodurch sich die moll-Töne in ihrer Scala hauptsächlich von den dur-Tönen unterscheiden; die Secunda, Quarta, Quinta und Octava sind wie in den dur-Tönen.

Beschaffenheit der Intervallen in den dur- und moll-Tönen.

§. 3. Ich finde fast nicht mehr nöthig anzuzeigen, daß wenn sich im Accord zu dem Tone, daraus ein Stück ist, eine Terzie major befindet, alsdann die Ton-Art *dur* oder eine harte Ton-Art ist; wenn aber eine kleine Terzie drinnen, die Ton-Art *moll* oder weich ist. So wie nun die Terzie ist, so muß auch die Sexte und Septime seyn. In den dur-Tönen ist sie groß, darum muß die Sexte und Septime auch groß seyn: in den moll-Tönen hingegen ist die Terzie klein, darum ist hier die Sexte und

Septime

Septime auch klein. Die übrigen Intervalla, nemlich die 2, 4, 5 und 8 sind in beyden Ton-Arten einerley; denn die Secunde muß in dur- und moll Tönen eine ganze Secunde seyn, welche auch Secunde major heisset; die Quarte ist in beyden Ton-Arten klein oder eine Quarta perfecta, und die Quinte ist iederzeit eine vollkommene Quinte. Die Octave muß rein seyn.

Wie *e dur* nach *c dur* einzurichten.

§. 4. Anietzo wollen wir nun einmal nach dieser Anleitung und Anzeige, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen müssen beschaffen seyn, einen dur- und einen moll-Ton einrichten. Wir nehmen *e dur* zum Exempel; auf unserm Clavier ist die Ton-Folge von *e* bis $\bar{e}$, wenn man die halben Töne auslässet, also:

1	2	3	4	5	6	7	8
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Ton-Arten der Alten.

Modus Phrygius.

Dieses könte man eine uneingerichtete Ton-Folge oder Scalam von *e* nennen, es ist aber weder *e dur* noch *e moll*, sondern heut zu Tage nullius modi, das ist, es ist gar keine Ton-Art. Die Alten haben dergleichen Ton-Leitern gehabt, und wenn etwa ein Lied, dergleichen wir denn noch aus dem Alterthum haben, diese 8 Töne, so wie sie hier sind hergesetzt, gebrauchte, und nicht höher oder tiefer ging; so sagten sie, es wäre Phrygii modi; denn modus Phrygius ging von *e* durch *f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ ins $\bar{e}$. Bey welchen alten Ton-Arten wir uns anietzo aber nicht aufhalten wollen, vielleicht wird anderswo noch etwas davon vorfallen. Weil nun die ausgesetzte Ton-Folge von *e* bis $\bar{e}$, wie gesagt, weder moll noch dur, sondern nullius modi ist; wir aber *e dur* haben wollen: so müssen wir die Beschaffenheit der Intervallen in den dur Tönen wissen, und uns der Versetzungs-Zeichen bedienen. Erstlich müssen alle dur-Töne eine grosse Terzie, Sexte und Septime haben. Betrachten wir nun unsere uneingerichtete Ton-Folge von *e*, so ist die Terzie *g* drin; weil nun *g* eine kleine Terzie zu *e* ist (wie bekant seyn wird), so muß vor *g* ein * stehen, da ist denn *gis* die Terzie major zu *e*. Die Sexte zu *e* ist in unserer uneingerichteten Scala *c*, und die Septime ist *d*; diß sind nun zwey kleine Intervalla, die aber groß seyn müssen: darum muß vor *c* und *d* auch ein * kommen, so wird dadurch zu *e* die grosse Sexte *cis* und die grosse Septime *dis*. Nun wären die drey Intervalla eingerichtet, welche in den dur-Tönen immer groß seyn müssen. Nun betrachten wir die Intervalla, welche in dur und moll einerley sind, nemlich die Secundam, Quartam und Quintam. Von der Secunde hieß es, sie müste in allen Ton-Arten groß seyn, oder einen ganzen Ton von der Prima (so nennet man wohl die Octave, wenn man

Wie *e dur* durch * * nach *c dur* einzurichten.

Prima, wenn man die Octavam also nennet.

man von der Secunde geredet hat oder noch reden will) entfernet seyn: hier ist nun *f* eine kleine Secunde von *e*, denn es ist nur ein halber Ton; deswegen muß nun vor *f* auch ein * stehen, so wird die grosse Secunde zu *e* nemlich *fis* daraus. Besehen wir endlich die Quarte und Quinte unserer Ton-Folge, so gibt sich da *a* und *h* an, *a* als eine kleine Quarte zu *e*, und *h* als eine reine Quinte; weil nun die 4 klein und die 5 rein, so wie es denn seyn muß, ist, so bedürfen wir hier kein *. Hat also *e dur*, vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d* nöthig, und ist seine Scala nun also:

1	2	3	4	5	6	7	8
e	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*dis*	*e.*

F *moll* ist nach *a moll* einzurichten.

§. 5. Aus den moll-Tönen wollen wir *f moll* einrichten. Die uneingerichtete Ton-Folge, so wie sie sich auf unserm Claviere befindet, ist:

1	2	3	4	5	6	7	8
f	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f.*

Der Alten Modus Lydius.

Wie F *moll* durch bb nach *a moll* einzurichten.

Diese Ton-Folge war der Alten ihr Modus Lydius, bey uns aber gilt sie nicht mehr. Aus dieser Ton-Folge läßt sich nun *f dur* und *f moll* machen: wir haben es mit *f moll* zu thun, dahero wir denn erstlich sehen, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn möge; das *a* ist eine Terzie major zu *f*, deswegen muß nun vor *a* ein *b* stehen, so wird es *as*, und ist eine Tertie minor zu *f*. Die Sexte und Septime sind *d* und *e*, die sind nun wieder beyde groß, müssen aber, damit eine weiche Ton-Art herauskomme, klein seyn; deswegen muß nun vor *d* und *e* ein *b* stehen, so wird *des* die kleine Sexte und *es* die kleine Septime zu *f*. Anietzo hätten wir nun die drey Intervalla in Ordnung gebracht, wodurch sich die moll-Töne von den dur-Tönen unterscheiden. Nun wollen wir sehen, ob die 2, 4 und 5te auch in ihrer gehörigen Grösse sind: die Secunde ist wenigstens groß, wie sie seyn muß, denn *g* ist eine Secunde major von *f*. Die Quarte muß klein seyn, wir finden hier aber *h*, welches zu *f*, wie bekant, eine Quarte major ist, derowegen muß vor *h* ein *b* stehen, so wird aus *h* ein *b*, welches die Quarte minor zu *f* ist, bey der Quinte ist nichts zu thun, denn *c* ist die reine Quinte zu *f*. Wäre also die Ton-Folge von *f moll* diese:

1	2	3	4	5	6	7	8
f	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*

Es ist bekant, daß man in den moll Tönen, die Scalam einrichtet nach der Art herunter zu gehen, und so hat man die moll-Töne auch am meisten auf seinem Claviere zu üben, nemlich:

8	7	6	5	4	3	2	1
f	es	des	c	B	As	G	F.

Wie die ** Quintenweise wachsen.

§. 6. Sonsten kan man sich auch noch mit grossem Vortheil mer-
ken, wie die ** oder bb in den dur- und moll-Tönen wachsen. In den dur-
Tönen wachsen die ** Quinten-weise, als: c dur hat gar kein *. G dur
(g aber ist eine Quinte zu c) hat ein * nemlich vor f; D dur (als eine
Quinte zu g) hat zwey **, nemlich fis und cis; A dur hat fis, cis, gis;
e dur hat vier Creutze, fis, cis, gis und dis; h dur hat 5 **, als fis, cis,
gis, dis und ais; fis dur hat 6 **, als fis, cis, gis, dis, ais und eis;
Cis dur hat 7 **, als fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. Die Been aber wach-
sen Quarten-weise, als: C dur hat kein b; F dur (als eine Quarte zu c)
hat Ein b, vor h; B dur (als eine Quarte von f) hat zwey bb, nemlich
vor h und e, ist b und es; Es dur (Es oder Dis ist eine Quarte zu B) hat
drey bb, als b, es, as (oder gis); As dur hat vier bb, als b, es, as, des;
Des dur hat 5 bb, nemlich b, es, as, des, ges; Ges dur hat 6 bb, als
b, es, as, des, ges, ces; Ces (ist vor c ein b, ist eigentlich auf unserm Cla-
vir h) dur hat sieben bb, als b, es, as, des, ges, ces, fes (vor f ein b, ist
auf unserm Clavier e); das wäre nun vor allen sieben Tönen unserer
Octave ein b. Man pfleget aber im Gebrauch der ** und bb nicht wei-
ter als bis zu 6 ** oder 6 bb zu gehen: und kan man fis dur entweder
mit 6 **, oder wenn man statt fis dur, ges dur nimt (daß fis und ges ei-
nerley Clavier sey, ist bekant) mit 6 bb zeichnen; da denn eine Aenderung
in der Schreib-Art geschicht, ob gleich im Spielen keine Aenderung ge-
macht wird, dergleichen heist mutatio generis (die Aenderung des Ge-
schlechts) welche man vornemlich in den Stücken findet, welche zur Uebung
durch alle 24 Töne circuliren oder durchwandern, damit man zu seinem
Anfangs-Ton möge wieder gelangen können. Solche musicalische Cirkel-
Stücken finden sich beym **Heinichen**, **Sorge** und **Matheson**. Statt
Cis dur mit 7 **, nimt man lieber Des (denn des und cis ist auf unserm
Clavier doch einerley Ton) dur mit 5 bb. Statt Ces dur welches 7 bb
hat, nimt man lieber h dur mit 5 ** (weil ces und h doch Ein Ton ist).

Die bb aber wachsen Quartenweise.

Was mutatio generis sey.

Musicalische Cirkel-Stücke.

Welche Ton-Arten **, und welche bb bedürfen.



§. 7. Ich will noch ein Hülfs-Mittel geben, um alle Ton-Arten
geschwind vorzeichnen zu können. Erstlich ist bekant, daß c dur und a moll
weder * noch b bedürfen. Zum andern wissen wir auch schon, daß die
Einrichtung der übrigen Ton-Arten durch die Versetzungs-Zeichen geschehen
muß, wobey man denn nicht weiter als bis zu 6 ** oder bb gehet. Fünf
dur Töne pflegen immer mit ** gezeichnet zu werden, als g dur, d dur,
A dur, E dur und h dur. Hiezu kommt fis dur, welches man auch oft
mit ** gezeichnet findet; ist es aber mit 6 bb gezeichnet so heist es ges dur.

Durch diese ** werden sechs dur- und auch sechs moll-Töne eingerichtet, nemlich *e moll*, *h moll*, *Fis moll*, *Cis moll*, *Gis moll* und *Dis moll*. Der bb bedienet man sich abermal, um das Systema von *f dur*, *B dur*, *Es dur*, *as dur* und *des dur* einzurichten, wozu denn zuweilen auch, wie wir eben gehöret, auch zuweilen das *ges dur* kommt. Mit diesen 6 dur-Tönen haben folgende moll-Töne gleiche Vorzeichnung, nemlich *d moll*, *g moll*, *c moll*, *f moll*, *b moll* und *es moll* (weil *es moll* 6 b b hat, so kan es auch mit 6 ** gezeichnet werden, und heist denn *dis moll*.).

In allen harten Ton-Arten, die ** bedürfen, muß die Septima maior durch ein * gemacht werden.

§. 8. Bey den dur-Tönen, so viel ihrer die ** gebrauchen, merken wir folgendes: Wo Eine Ton-Art nur Ein * bedarf, so muß es vor *f* stehen; wachsen nun die **, so bleiben die vorigen und es kommt nur immer ein neues dazu; diß heist so viel: wo *cis* ist, da muß auch *fis* seyn; wo *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn; wo *dis* ist, da muß auch *gis*, *cis* und *fis* seyn; item, wo *ais* ist, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; und endlich wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn. Wer also nur dahin siehet, daß er in den *dur*-Tönen, welche ** gebrauchen, die Septime zu einer grossen Septime macht, (welche Septime major ich auch das *Semitonium* unterwerts nenne) und in den *moll*-Tönen, welche mit diesen dur-Tönen einerley Vorzeichnung haben, nur Acht gibt, daß die Secunde major, oder ganze Secunde eingerichtet werde: so kan er schon aus obigen schliessen, was vor ** folgen oder vielmehr schon vorher gehen müssen. Das einzige *c dur* hat von Natur sein Semitonium unterwerts nemlich *h*, bey den übrigen muß es durch ein * gemacht werden; und in den moll-Tönen ist nur allein *a moll*, welches von Natur eine ganze Secunde hat; deswegen haben nun auch *c dur* und *a moll* keine ** oder b b nöthig.

In den moll-Tönen, die ** bedürfen, muß die Secunda maior durch ein * gezeichnet werden.

Bezeichnung aller Ton-Arten, die ** haben, als von

§. 9. Nach dieser Anleitung wollen wir nun die Bezeichnung vornehmen, und bey den dur-Tönen, das Semitonium unterwerts; bey den moll-Tönen aber die Secunde zu einer ganzen Secunde machen, und anzeigen nach §. 8. was vor ** alsdenn schon da seyn müssen.

g dur, — *G dur*, das Semitonium unterwerts ist *fis*, deswegen hat nun *g dur* nur allein vor *f* ein *, die übrigen Intervalla sind richtig.

e moll, — *E moll*, die Secunde major ist *fis*, dahero hat nun *e* nur vor *f* ein * nöthig, alle andere Intervalla bedürfen nichts.

d dur, — *D dur*, man zeichne das Semitonium unterwerts von *d*, nemlich vor *c* ein *, ist *cis*, nun haben wir §. 8. gesagt, wo *cis* ist muß auch *fis* seyn, dahero hat *d dur* 2 ** nöthig, nemlich vor *f* und *c*.

h moll, — *H moll* ist wie *d dur*, man mache vor *c* ein *, so bekommt *h* an *Cis* eine ganze Secunde; wo nun *cis* ist, da muß auch *fis* seyn.

A dur,

a dur,

A dur, hier ist das Semitonium unterwerts *gis*, dahero muß nun
in *a dur* vor *g* ein * stehen, wird *gis*, wo nun *gis* ist, da muß auch *cis* und
fis seyn, deswegen hat nun *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*.

Fis moll.

Kennzeichen, woran man sehen kan, ob eine Ton-Art ** oder bb haben muß.

Fis moll ist dem *a dur* gleich. (Wenn der Haupt-Ton, daraus ein
musicalisches Stück ist, als hier *Fis* durch ein * ist gemacht worden, so
siehet man daraus gleich, daß man im Systemate der ** bedarff; ist aber
dieser End-Ton durch ein b gemacht, welches ich an der Syllbe *es* oder
durch Hinzusetzung eines blossen *s* erkennen kan, so wird das Systema
durch lauter bb eingerichtet; als *ces moll*, *des dur*, *es moll*, *es dur*, *ges*
moll, *ges dur* ꝛc. haben alle mit bb zu thun. Folget aber die Syllbe *is*, als
cis dur, *cis moll*, *dis dur*, *dis moll*, *eis dur*, *fis dur*, *fis moll* ꝛc. so müssen
die ** herhalten, wenn man sich auch gar der doppelten ** bedienen
solte. Hieraus erhellet nun auch der Nutzen, daß man einem ieden Tone
(oder Semitonio) eine doppelte Benennung giebet, denn ich kan gleich
hören, ob ich zu dessen Einrichtung ** oder bb bedarf.) *Fis moll* muß
eine ganze Secunde haben, deswegen muß nun aus *g* *gis* werden, wo nun
gis ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn, deswegen hat nun *fis moll*, eben wie
a dur drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*.

e dur,

E dur, sein Semitonium unterwerts ist *dis*, folglich hat *e dur* vor
d ein *, nemlich *dis*; wo nun *dis* ist, da wird *gis*, *cis* und *fis* vorausge-
setzet, hat also *e dur* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*.

cis moll,

Cis moll (hie muß erst ein * vor *c* stehen, damit der Fundament-
Ton gemacht werde) die Secunde muß ganz seyn, deswegen hat nun *cis*
moll (eben wie *e dur*) vor *d* ein *, wo nun *dis* ist, da muß auch *gis*, *cis*
und *fis* seyn, darum hat *cis moll* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*.

Nota. Diese 8 Ton-Arten mit **, da die Anzahl zuletzt auf vier
kömmt, sind nun sehr gebräuchlich; folgende vier sind schon ein wenig
fremder und kommen gewiß auch seltener vor.

h dur,

H dur, das zu machende Semitonium unterwerts von *h* ist *ais*, da-
hero muß nun in *h dur* vor *a* ein * stehen, wird *ais*; wo nun *ais* ist, da
muß nach §. 8. auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *h dur* fünf **,
nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*.

gis moll,

Gis moll (hie muß aber erst vor *g* ein * stehen, damit es *gis* und
nicht *as* werde) muß eine ganze Secunde haben, dahero muß vor *a* ein *
stehen, ist alsdenn *ais*, welches eine ganze Secunde von *gis* ist. Wo nun
ais ist, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *gis moll*, eben wie
h dur, fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*.

Fis

fis dur, *Fis dur* (das * vor *f* ist vorerst zu merken) das Semitonium unterwerts zu *fis* entstehet, wenn ich vor *e* ein * setze, welches denn *eis* genannt wird (auf unserm Clavier ist es nichts anders als *f*). Wo man nun siehet, daß eine Ton-Art *eis* fordert, so kan man schon wissen aus §. 8., was vor ** mehr seyn müssen: denn wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *fis dur* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

Ges dur, NB. 1. Weil *Ges dur* nichts anders als unser *fis dur* auf unserm Claviere ist, nur daß es mit bb muß gezeichnet werden; so werden wir eben diese Ton-Art *fis dur*, noch einmal §. 11. unter dem Namen *ges dur* antreffen.

dis moll, *Dis moll* (erfordert erst vor *d* ein *, um die Art der Vorzeichnung oder das Genus zu bestimmen, und damit der Fundament-Ton herauskomme). Hier ist natürlich, wie in allen vorigen moll-Tönen, die Secunde klein, nemlich *e* ist zu *dis* nur ein halber Ton, dahero muß in *dis moll* vor *e* ein * stehen; wo nun *eis* ist, da muß, eben wie in *fis dur*, *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn, hat also *dis moll* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

es moll. NB. 2. Diese Ton-Art wird zuweilen mit bb gezeichnet, und heißt alsdenn *es moll* und wird daher §. 11. noch einmal vorkommen.

In allen dur-Tönen, die bb gebrauchen, ist die Quarta minor durch ein b zu machen.

§. 10. Nun wollen wir auch den Gebrauch des b, beydes, bey den dur- als moll-Tönen ansehen. Wo eine Ton-Art nur Ein b nöthig hat, so muß es vor *b* stehen; wachsen nun die bb, so bleiben die vorigen immer vest, und es kommt nur immer ein neues b hinzu, das ist: wo *es* ist, da muß auch *b* seyn; wo *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn; wo *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; wo *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn; und endlich wo *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn. Man hat bey Einrichtung derer *dur*-Töne, welche ein b gebrauchen, solches b nur vor der Quarte des Fundament-Tons zu setzen, denn es ist nur allein in *c dur* von Natur eine kleine Quarte; in den andern harten Ton-Arten ist die Quarte immer groß, und muß durch ein b zu einer kleinen Quarte gemacht werden. In den *moll* Tönen, welche mit diesen dur-Tönen gleiche Vorzeichnung haben, ist es die Sexte, wofür ich ein b zu setzen habe, denn die muß nach §. 2. 3. in den moll-Tönen klein seyn, allein das einzige *a moll* hat nur allein von Natur eine kleine Sexte, bey den andern ist sie groß und muß durch ein b erniedriget werden. Habe ich nun in den dur-Tönen, die Quarte durch ein b klein, und in den moll-Tönen die Sexte durch ein b zur kleinen Sexte gemacht; so

In den moll-Tönen, die bb gebrauchen, muß die Sexta minor durch ein b gemachet werden.

so kan ich aus dem vorigen schon schliessen, welche und wieviel bb eine iede Ton-Art bedarf.

Bezeichnung aller Ton-Arten, die bb gebrauchen.

§. 11. Nach dieser gegebenen Anzeige nun, wollen wir die Bezeichnung vornehmen, und **bey denen *dur*-Tönen die Quarte, bey denen *moll*-Tönen aber nur die Sexte klein machen**, so werden sich die übrigen bb finden.

f dur,

F dur hat von Natur am *h* eine grosse Quarte, dahero muß im *f dur* vor *h* ein b stehen: die übrigen Intervalla sind, wie sie seyn sollen.

d moll,

D moll hat an sich eine grosse Sexte, nemlich *h*, welche aber klein seyn muß, deswegen muß vor *h* in *d moll* ein b stehen, so ist das ganze Systema von *d moll* eingerichtet.

b dur,

B dur, hier muß erst vor *h* ein b stehen, um die Fundament-Note zu bestimmen: sonsten mache ich hier nur die natürlich grosse Quarte zu b nemlich *e* klein, deswegen muß vor *e* ein b stehen, ist *es*; wo nun *es* ist, da muß auch b seyn, hat also *b dur* zwey bb, nemlich vor *h* und *e*.

g moll,

G moll, hier muß nur eine kleine Sexte, nemlich vor *e* ein b, gemacht werden, wo nun *es* ist, da muß auch b seyn, deswegen hat *g moll* zwey bb nemlich vor *h* und *e*.

es dur,

Es dur, hier muß wieder erstlich vor *e* ein b stehen, nun wird vor *a* als der natürlich grossen Quarte zu *e* ein b gesetzet, denn *as* ist die kleine Quarte zu *es*; wo nun *as* ist, da muß auch *es* und b seyn, hat also *es dur* drey bb, nemlich vor *h*, *e* und *a*.

c moll,

C moll, die natürlich grosse Sexte *a*, wird durch ein b vor *a*, welches *as* ist, zur kleinen Sexte gemacht, wo nun *as* ist, da ist auch *es* und b, hat also *c moll* (eben wie *es dur*) drey bb nemlich vor *h*, *e* und *a*.

as dur,

As dur, hier muß erstlich, wie bekant, vor *a* ein b stehen, so wird es *as*, nun hat *as* an *d* eine natürlich grosse Quarte, die aber klein seyn muß, deswegen hat nun *as dur* vor *d* ein *b*, welches *des* ist; wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; folglich hat *as dur* vier bb, nemlich vor *h*, *e*, *a* und *d*.

f moll,

F moll, hier ist die grosse Sexte *d* durch ein b zu *des*, und also zu einer kleinen Sexte zu machen, wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn, hat also *f moll* vier bb, nemlich vor *h*, *e*, *a* und *d*.

Nota. Bis hieher sind die bb sehr gebräuchlich, denn diese 8 Ton-Arten kommen viel vor.

des dur,

Des dur. Hier wird erstlich vor *d* ein b gesetzet, welches *des* ist, ferner hat man nur vor *g*, als welches die grosse Quarte zu *des* ist, ein *b*

zu

zu setzen, wird *ges* (auf dem Clavier *fis*); wo nun *ges* ist, da muß *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *des dur* fünf bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

b moll; *B moll* ist dem *des dur* ähnlich, erstlich wird *b* zu *b* gemacht, dann mache ich die natürlich grosse Sexte durch ein b klein, nemlich das *g* bekömmt ein b, so wird es *ges* und die kleine Sexte zu *b*; wo nun *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn, deswegen hat nun *b moll* fünff bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

ges dur, *Ges dur*, mache erstlich vor *g* ein b, so wird es *ges* (ist auf unserm Clavier *fis*, vide §. 9. NB. 1.) und dann mache die natürlich grosse Quarte zu *ges*, nemlich das *c*, zur kleinen Quarte, nemlich setze ein b vor *c*, wird *ces*; wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, folglich hat *ges dur* sechs bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c*.

es moll. *es moll*. Hier muß erstlich vor *e* ein b stehen, so bekomme ich meinen Haupt-Ton; die natürliche grosse Sexte zu *es*, nemlich *c*, erniedrige ich durch ein b um einen halben Ton, so wird es *ces* (auf dem Clavier *b*) die kleine Sexte zu *es*. Wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *es moll* sechs bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c* (vide §. 9. NB. 2. bey *Dis moll*.

Wie alle 24 Ton-Arten entweder mit lauter ✱✱, oder lauter bb könten gezeichnet werden.

§. 12. Diß wären nun alle 24 Ton-Arten, unter denen *fis dur* und *ges dur*, *es moll* und *dis moll* eine doppelte Vorzeichnung haben. Wir haben nun 12 Ton-Arten mit ✱✱ und 12 mit bb gehabt. Nun könte man auch alle 24 Ton-Arten mit lauter ✱✱ und auch mit lauter bb einrichten, welche Arten der Vorzeichnung eingeführet werden müsten, wenn wir auf unserm Claviere Subsemitonia hätten, da denn, wenn man in der Scala gar keine Semitonia oder Subsemitonia nöthig hätte, so wie in *c dur* und *a moll*, die Scala von *c dur* und *a moll* eine Scala diatonica könte genannt werden, die mit Creutzen und doppel Creutzen reichlich besetzte Scala, wäre Scala chromatica, und die mit vielen bb und doppelten bb besäete Scala, wäre Scala enharmonica. Weil wir hier der chromatischen (der ✱✱) und der enharmonischen (der bb) Zeichen gedacht, so wollen wir aus Lust versuchen, wie man durch ✱✱ alle 24 Ton-Arten, und wie man solche auch durch lauter bb einrichten könte; daraus man denn sehen wird, wie doppelte Creutze und doppelte Been in der letzten Helfte vorkommen werden, und wie man weder durch ✱✱ noch durch bb seinen Anfangs-Ton wieder erreichen kan. Um der Kürze willen, wollen wir eine Art von Tabelle daraus machen.

Die 12 dur Töne, mit lauter ** gezeichnet.

1	*C dur*	kein * (7)	
2	*G dur*	— 1 *	*fis*
3	*D dur*	— 2 **	*cis*
4	*A dur*	— 3 **	*gis*
5	*E dur*	— 4 **	*dis*
6	*H dur*	— 5 **	*ais*
7	*Fis dur*	— 6 **	*eis*
8	*Cis dur*	— 7 **	*bis*
9	*Gis dur*	— 8 **	*fis fis*
10	*Dis dur*	— 9 **	*cis cis*
11	*Ais dur*	— 10 **	*gis gis*
12	*Eis dur*	— 11 **	*dis dis*
13	*His dur*	— 12 **	*ais ais*

Die 12 dur-Töne, mit lauter bb gezeichnet.

1	*C dur*	kein b (4b)		
2	*F dur*	ein b	*b*	
3	*B dur*	— 2 bb	*es*	
4	*Es dur*	— 3 bb	*as*	
5	*As dur*	— 4 bb	*des*	
6	*Des dur*	— 5 bb	*ges*	
7	*Ges dur*	— 6 bb	*ces*	
8	*Ces dur*	— 7 bb	*fes*	(ist *H dur*)
9	*Fes dur*	— 8 bb	*B b*	(ist *E dur*)
10	*B b dur*	— 9 bb	*es es*	(ist *A dur*)
11	*Es es dur*	— 10 bb	*as as*	(ist *D dur*)
12	*As as dur*	— 11 bb	*des des*	(ist *G dur*)
13	*Des des dur*	— 12 bb	*ges ges*	(ist *C dur*)

Die 12 moll-Töne, mit lauter ** gezeichnet.

1	*A moll*	kein * (2)	
2	*E moll*	— 1 *	*fis*
3	*H moll*	— 2 **	*cis*
4	*Fis moll*	— 3 **	*gis*
5	*Cis moll*	— 4 **	*dis*
6	*Gis moll*	— 5 **	*ais*
7	*Dis moll*	— 6 **	*eis*
8	*Ais moll*	— 7 **	*bis*
9	*Eis moll*	— 8 **	*fis fis*
10	*His moll*	— 9 **	*cis cis*
11	*Fis fis moll*	10 **	*gis gis*
12	*Cis cis moll*	11 **	*dis dis*
13	*Gis gis moll*	12 **	*ais ais*

Die 12 moll-Töne, mit lauter bb gezeichnet.

1	*A moll*	kein b (6b)		
2	*D moll*	ein b	*b*	
3	*G moll*	— 2 bb	*es*	
4	*C moll*	— 3 bb	*as*	
5	*F moll*	— 4 bb	*des*	
6	*B moll*	— 5 bb	*ges*	
7	*Es moll*	— 6 bb	*ces*	
8	*As moll*	— 7 bb	*fes*	(ist *Gis moll*)
9	*Des moll*	— 8 bb	*B b*	(ist *Cis moll*)
10	*Ges moll*	— 9 bb	*es es*	(ist *Fis moll*)
11	*Ces moll*	— 10 bb	*as as*	(ist *H moll*)
12	*Fes moll*	— 11 bb	*des des*	(ist *E moll*)
13	*B b moll*	— 12 bb	*ges ges*	(ist *A moll*)

Erläuterung der ersten Columne dieser Tabelle.

§. 13. Zur Erläuterung dieser Tabelle mag folgendes dienen: die erste Hälfte der Columne dieser Tabelle zeiget an, was §. 8. und 9. gesaget worden, da siehet man in Einem Blick, was und wie viel ** die ersten sieben dur-Töne haben müssen. Die 7 (Septime major) welche bey *G dur* über *fis* in zwey Klammern stehet, zeiget an, wie in den dur-Tönen, welche Creutze gebrauchen, nur das Semitonium unterwerts (welches eben die Septime major ist) immer hinzu kömmt, da denn allezeit zu den folgenden harten Ton-Arten alle vorhergegangene darüber stehende Semitonia bleiben (vide §. 8.). Die andere Helfte dieser ersten Columne zeiget, wie alle moll-Töne mit ** zu bezeichnen wären, doch sind die ersten sieben weiche Ton-Arten, nur mit ** zu zeichnen, gebräuchlich. Die Zahl 2, welche bey *E moll* über *fis* in zwey Klammern stehet, zeiget an, wie in den moll-Tönen, welche ** gebrauchen, nur die Secunde zu einer ganzen Secunde (Secunde major) darf eingerichtet werden (vide §. 8), alle vorhergehende ** bleiben zu den folgenden Ton-Arten.

Wie sie zu gebrauchen.

Z. E. Ich will wissen, wie *H dur* zu zeichnen: ich suche nur *H dur* unter den dur-Tönen, so sehe ich gleich dabey, 5 ** *ais*. Hieraus ist mir gleich bekant gemacht, daß *H dur* 5 ** haben muß; die Septime major oder das Semitonium unterwerts zu *H*, welches in den dur-Tönen seyn muß, ist *ais*; zu diesem *ais* hat nun *h dur* noch die vier gerade über *ais* stehende halbe Töne, nemlich *dis*, *gis*, *cis* und *fis*. Wer nun *H dur* vorzeichnen will, der fängt von oben an, nemlich von *fis*, und machet vor *f* ein * wird *fis*, vor *c* ein * wird *cis*, vor *g* ein * wird *gis*, vor *d* ein * wird *dis*, und endlich vor *a* ein * wird *ais*: tiefer gehet er nicht, wenn er *h dur* haben will, denn er hat seine 5 ** nun schon. Und so kan ers mit allen andern Ton-Arten machen, als wer aus Lust *His dur* vorzeichnen wolte, der machet erstlich ein * vor *f* (man fängt also immer von oben an, und macht durch ein * die unter einander stehende halbe Töne, so lange, bis man zu seiner Ton-Art kömmt, da höret man auf) *c*, *g*, *d*, *a*, *e* und *h*; nun kommen doppel ** er macht deswegen vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a* noch mal ein *, so bekömmt er endlich bey *his dur* 12 **, als:

Vorzeichnung von *his dur* mit doppel **

his dur

Vom doppel *.

Wenn mitten in einem Stücke ein Ton, welcher in der Vorzeichnung schon ein * hat, noch ein * haben soll, so macht man ein doppel Creutz, also: ×. Dadurch wird nun der Ton, welcher schon um einen halben Ton ist erhöhet worden, nochmal um einen halben Ton erhöhet; und wird daher die Note, vor der ein solches × stehet, einen ganzen Ton höher, als sie ohne * ist. Es hat aber solches × vor einer Note nicht eher statt, als bis ein einfaches * vor derselben Note vorher gestanden.

§. 14.

§. 14. Die andere Columne unserer Tabelle zeiget an, was §. 10. und 11. ist gesaget worden. Hier siehet man, wie alle dur- und moll-Töne mit lauter bb könten gezeichnet werden, von beyden aber sind nur die sieben ersten, so dur- als moll-Töne, gewöhnlich. Die Zahl 4♭, welche man bey *F dur* über *b* in zwey Klammern siehet, zeiget an, wie in den *dur*-Tönen, welche Been gebrauchen, nur immer die Quarte minor hinzu kömmt: hingegen zeiget bey den moll-Tönen die 6♭, welche bey *D moll* über *b* in Klammern stehet, an, wie in den *moll*-Tönen, welche Been gebrauchen, immer die Sexte minor zu setzen ist, da denn die vorhergegangenen bb bleiben, als zu *ges dur* gehören 6 bb, nemlich *b*, *es*, *as*, *des*, *ges* und *ces*, eben diese Semitonia gehören auch zu *es moll*. Mit dem doppel b hat es gleiche Bewandniß, wie mit dem doppel Creutz, nur daß es um so viel erniedriget als dieses erhöhet. Wenn mitten im Stück ein Ton, welcher schon in der Vorzeichnung durch ein b erniedriget worden (eher hat das doppel b auch nicht statt) noch um einen halben Ton soll erniedriget werden, so findet man ein grosses Be also b, dergleichen nun findet man wohl, sonderlich in schweren Hand-Sachen. §. 13. wird schon hinlängliche Erläuterung zum Gebrauch auch dieser Columne unserer Tabelle gegeben haben. Wir müssen nun noch sagen, was die Striche bedeuten, welche in unserer Tabelle aus der ersten zur andern Columne hinleiten. Sie zeigen an, wie man statt dergleichen fremde und schwere Ton-Arten (als *his dur*, *eis dur*, *ais dur* 2c.) eine leichtere (als *c dur*, *f dur*, *b dur* 2c.) erwählet und sich dabey eines b bedienet hat; als bey *his dur* fängt der Strich von *ais ais* an, und gehet in die Höhe, und führet nach n. 1. in der andern Columne, nemlich *c dur*. Wer wolte sichs nun wol so sauer werden lassen, und spielen aus *his dur*, da ja *c dur* eben dasselbe auf unserm Clavier ist, und *his dur* nicht anders als *c dur* kan gespielet werden. Ferner *eis dur* führet zu n. 2. der andern Columne und zeiget *f dur* an; denn *eis* ist auf unserm Clavier doch nichts anders als *f*. Es können also die sieben untere harte und weiche Ton-Arten, viel commoder durch bb als durch ✱✱ eingerichtet werden; eben wie die sechs untere harte und weiche Ton-Arten der andern Columne viel bequemer durch ✱✱ als durch bb können eingerichtet werden, deswegen ich denn solche in Klammern habe dahinter gesetzet; denn *Ces* ist *H*, *Fes* ist *E*, doppel *B* (vor *H* zwey bb) ist *A* 2c. Denn so lange wir keine andere Claviere mit Subsemitoniis bekommen, so lange bleiben wir bey der gewöhnlichen Bezeichnung, nehmen mit 24 Ton-Arten (welches manchem schon mehr als zu viel seyn dürfte) vorlieb, und nehmen zu ihrer Einrichtung entweder ✱✱ oder bb, so wie es sich am commodesten schicken will. Es ist zwar *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* 2c. auf unserm Clavier einerley Taste und Ton: eigentlich aber ist *dis* doch

Erläuterung der andern Columne dieser Tabelle.

Vom doppel b.

Was die Striche in der Tabelle anzeigen.

Man kan die Ton-Arten mit doppel ✱✱ oder doppel bb gar gut entbehren.

doch noch kein *es* und *Des* kein *cis*; es ist aber ein Clavier also zu temperiren oder zu stimmen, daß der Ton *cis* beydes ein *cis* und *des*, und *dis* beydes ein *dis* und *es* seyn kan, und so auch von *fis ges*, *gis as*, *ais* und *b*. Deswegen wäre es bey unserer ietzigen Temperatur (daran so viele brave Männer gearbeitet und auch davon geschrieben haben) eine unnütze Arbeit, ein Stück aus *f dur* in *eis dur* zu transponiren.

Indessen muß man doch nicht unwissend darinnen seyn.

§. 15. Weil man aber doch wohl Stücke findet, welche aus *fis dur* oder *ges dur*, aus *Cis dur* oder aus *des dur* gesetzet sind, diese aber in noch fremdere Töne ausweichen können, so hat man sich doch dergleichen Ton-Arten, ob sie gleich nicht alle Tage vorkommen, zu merken. Denn wie bald weichet nicht oft ein Stück aus *fis dur* in *ais moll* und in *Dis moll* aus. *Ges dur* weichet gerne aus in *as moll*, *des dur*, *es moll* und *ces dur*. Ferner *Cis dur* weichet aus in *Dis moll*, *eis moll*, *gis dur*, *ais moll* und *fis dur*. *Des dur* hingegen (ist zwar wie *cis dur*, aber die bb geben ihm eine ganz andere Gestalt, als *cis dur* welches ** hat,) weichet aus in *es moll*, *f moll*, *as dur*, *B moll* und *Ges dur*. Diß zeige allhier nur an, um einem Liebhaber zu zeigen, wie dergleichen fremde Ton-Arten doch mitten in einem Stücke oft vorfallen können. Ja, was können nicht vor fremde Ton-Arten vorfallen, wenn ein Organist bey der Kirchen-Music verbunden ist, seinen Baß einen ganzen oder halben Ton tieffer zu spielen, wenn er zum Exempel aus *f moll*, *es moll* (welches 6 bb hat) machen soll; das ist an sich schon eine fremde Ton-Art, und weichet in noch fremdere Ton-Arten aus, nemlich in *as moll* (hat 7 bb) in *b moll* (hat 5 bb) *des dur* (hat wieder 5 bb) in *ces dur* (hat 7 bb) und in *ges dur* (hat 6 bb). Soll er nun seinen Baß nur einen halben Ton transponiren, so kan es wieder fremde Ton-Arten geben, als wer *g moll* in *ges moll* transponiren soll, der muß oft ausweichen in *ces moll*, *des moll*, *fes dur*, *es es dur* und *Bb dur* (ist eigentlich *A dur*). Wie nun alle solche fremde Ton-Arten zu bezeichnen sind, und was sie vor ** oder bb bedürfen, das kan man in unserer Tabelle gleich finden. Ob nun gleich noch nicht Mode ist, aus solchen fremden Ton-Arten ein Stück zu componiren, so weiß man doch nicht, wie bald solche Mode aufkommen könte. (vide **Matthesons** Organisten-Probe am Ende pag. 241.).
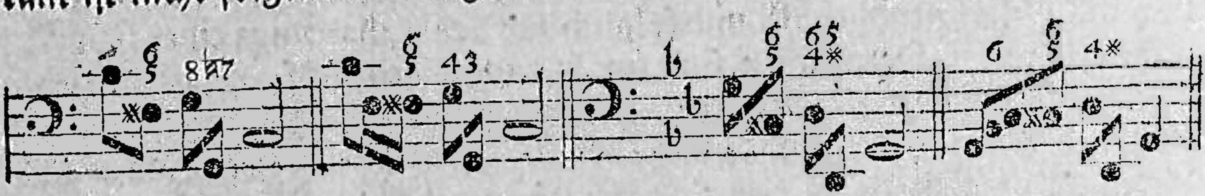
Die Erkentniß aller Ton-Arten ist nöthig.

§. 16. Wenn man nun hiezu nimt, was im ersten Abschnitt Cap. 2. von den Modis Musicis ist gesagt worden, so wird man leicht alle (wenigstens die gebräuchliche) Ton-Arten einrichten und ihnen die gehörige Versetzungs-Zeichen geben können. Denn weil, wie schon erwähnet, eine iede Ton-Art in andere, oft ziemlich fremde Ton-Arten ausweichet, deren Versetzungs-Zeichen nur bloß vor der Baß-Note oder an den Signaturen erscheinen, und im Schreiben oder Drucken leicht darin kan gefehlet werden;

den; so ist es höchstnöthig, daß einem wenigstens alle 24 Ton-Arten recht bekant und geläufig werden. Zu geschweigen, wenn einer etwas aus dem Kopfe spielen oder einen Baß wozu setzen wolte, da es denn ganz unentbehrlich ist, alle, sowohl moll- als dur-Töne perfect inne zu haben. Man übe sich derohalben aufs beste darin. Man übe sich, ein leichtes Lied aus allerley Tönen zu spielen, und merke sich wohl, wie das Systema des Tones, daraus man spielen will, beschaffen seyn muß. Eine kleine Uebung muß doch bey der besten Theorie seyn, oder es hapert doch hie oder da. Alles, was von §. 12-15. einem noch ein wenig zu undeutlich vorkommen möchte, das wird hernach schon deutlicher werden.

Unter den Chordis elegantioribus ist sonderlich die Quarta maior gebräuchlich.

§. 17. Halten wir nun unsere diatonische Ton-Leiter gegen das Clavier, so finden wir bey *c dur*, und bey *a moll* im Heruntergehen, gar kein Semitonium, da ist weder *cis*, *dis*, *fis*, *gis* noch *b* vorhanden. Nun ist zwar bekant, daß diese Semitonia, wie wir zum Ueberfluß gesehen haben, bey den andern Ton-Arten herhalten müssen; allein, weil doch alle andere harte Ton-Arten nur eine Nachahmung der Ton-Leiter von *c dur*, so wie es die weiche Ton-Arten von *a moll*, sind, so möchte einer fragen: sind denn in *c dur* gar keine Semitonia von unsern fünf Semitoniis zu gebrauchen? Es klingt zwar ein Lied anders aus *e dur* als aus *c dur*, allein die ganze Veränderung bestehet doch nur vornemlich darin, daß es eine Terzie höher klinget als aus *c dur*. Wer nun singen kan, dem ist es einerley, ob er seine Melodie aus *e dur* oder *c dur* singet, wenn er nur die Höhe haben kan: ja was weiß der gemeine Mann davon, ob ein Lied in *g dur* aus *b dur* gespielet wird? er singet die Melodie getrost mit, und dünket ihm nur, sie ginge was höher, wie er gewohnt ist. Hierauf antworte: daß man zwar in *c dur* ordentlicher Weise kein Semitonium nöthig hat, und in den andern dur-Tönen auch nur die in der Vorzeichnung befindliche halbe Töne gelten läst: so findet man doch oft, daß mitten im Stücke, ob es gleich noch im *c dur* ist, das *fis* statt *f*, vornemlich wenn *g* drauf folget, angeschlagen wird, insonderheit wenn es zur Cadence gehet, als: wie bekant ist nicht folgender Gang in *c dur* und *g moll*?
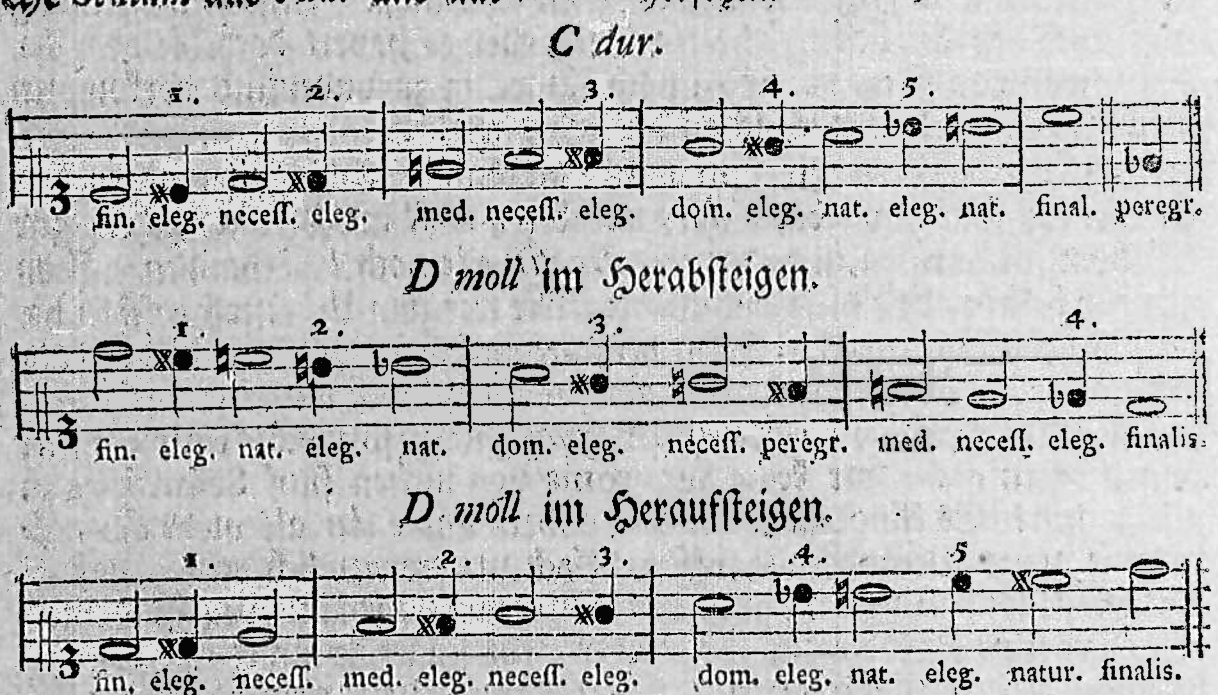


Dahero nehmen wir hieraus diese Regel, daß in allen Ton-Arten die Quarte major (so wie hier denn *fis*, die Quarte major zu *c*, und *cis* die Quarte major zu *g* ist) des Fundament-Tones oder auch eines Neben-Tones auf allerley Weise gebraucht wird. Im ersten Abschnitt haben wir ein

ein solches ✱, welches nur vor Einer Note galt und bald wieder verlassen wurde, nur als ein Zeichen einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung gehalten, es ist aber nichts anders als eine Chorda elegans, ein zierlicher Ton, dergleichen in einer künstlichen Scala vier bis fünf sind.

Scala elegans.

§. 18. Um dis nun deutlicher zu machen, so will eine solche zierliche *Scalam* aus *c dur* und aus *d moll* hersetzen.



Erklärung dieser Ton-Leiter, sonderlich der lateinischen Wörter.

Wer hier die 3te zierliche Note das *gis*, zeichnen wolte vor *a* ein b, welches auf unserm Clavier zwar auch *gis* ist, aber eigentlich *as* ist, der würde seine Scalam unrichtig bezeichnet haben. Denen zugefallen, die kein Latein verstehen, muß ich die darunter stehende Lateinische Wörter ein wenig erklären. *Finalis* sc. chorda, so wird hier der Ton genannt, daraus ein Stück oder hier die Ton-Leiter ist, hier ist chorda finalis (der End-Ton) *c* und *d*. Eleg. (*elegans* die zierliche, elegantior die zierlichere) bedeutet eine zierliche Note, welche ein Versetzungs-Zeichen annimt, welches im Systemate nicht befindlich ist, und folglich zur Scala diatonica einer Ton-Art nicht gehöret. Dergleichen sind im Heraufsteigen fünf, im Herabgehen vier. Neceſſ. (*neceſſaria* chorda die nothwendige Sayte) diß ist in moll- und dur-Tönen die Secunde und Quarte, als welche immer in allen Ton-Arten im Systemate einerley seyn müssen, nemlich die Secunde major und die Quarte minor. (vide §. 3.). Med. (*medians* die vermittelnde) ist nichts anders als die Terzie, als welche in Triade harmonica in der Mitten lieget, in den dur-Tönen ist sie groß und in den moll-Tönen klein. Dom. (*dominans* die herrschende) ist nichts anders als die Quinte, welche in allen

allen dur- und moll-Tönen immer rein oder vollkommen seyn muß. Nat. (*naturalis* die natürliche) so wird die Sexte und Septime genannt; sie heissen deswegen natürlich, weil sie bey den dur-Tönen gleich der Terzie groß seyn müssen, und deswegen in der Scala der dur-Töne vorgezeichnet seyn müssen. Bey moll-Tönen hat man zu unterscheiden das **Herunter-** oder **Heraufgehen**. Beym **Heruntergehen** ist die kleine Septime und kleine Sexte der natürliche Ton, und darnach geschicht auch die Vorzeichnung der moll-Töne, da sind denn die Septime und Sexte, gleich der Terzie, klein; beym **Heraufgehen** aber ist die Sexte und Septime major die natürliche oder chorda naturalis. Peregr. (*peregrina* der fremde Ton,) der hier eben nicht zu Hause gehöret und ein fremder Gast oder eine seltene Note ist, die man nicht viel findet; in den dur-Tönen ist es die Terzie minor und in den moll-Tönen ist es die Tertie major.
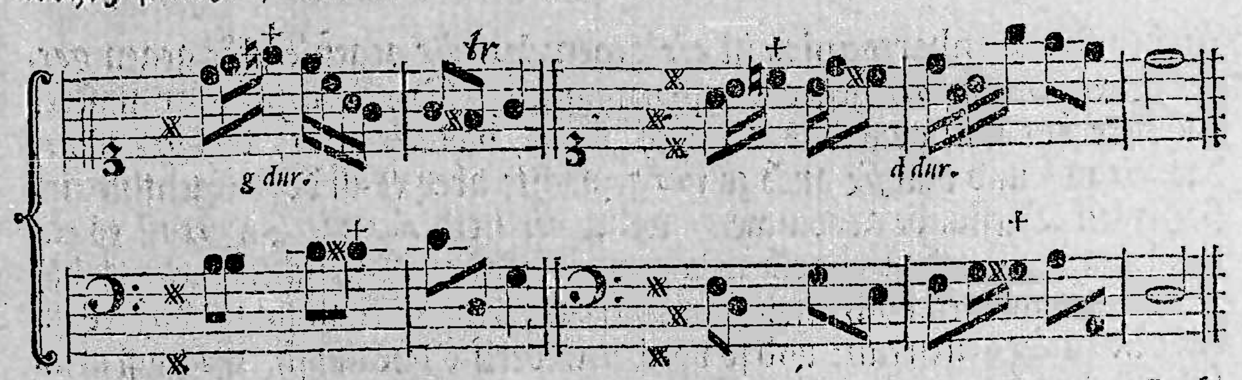
Vom Herunter und Heraufgehen der moll-Töne.

§. 19. Diß dienet nun abermal zum Unterricht, eine iede Ton-Art recht kennen zu lernen und auch zur Beurtheilung mancher musicalischer Stücke. Heute zu Tage werden die **zierlichen** Töne oft gebraucht; doch muß es mit Bescheidenheit und in der gehörigen Mässigkeit geschehen, alsdenn sind sie nicht allein erlaubt, sondern sie geben auch der Melodie und Harmonie ein schönes Ansehen, ja wenn sie ungezwungen und zu rechter Zeit angebracht werden, vornemlich auch bey geschwinden Passagien der rechten Hand, so verursachen sie eine rechte Zierde, daher sie auch **zierliche Töne** heissen. Sie sind ferner auch leicht von den wesentlichen Tönen einer Scala zu unterscheiden, selbst bey der Ausweichung eines Stückes, denn sie variiren und ändern sich geschwinde.

Gebrauch der zierlichen Töne.

§. 20. Diese chorda elegantior hat nun nicht allein ein fremdes *, sondern es fällt auch oft hiedurch ein im Systemate befindliches * weg, vornemlich das Semitonium unterwerts; daher findet man in *g dur* wohl *f* statt *fis*, und in *d dur c* statt *cis*, als:

Oft fällt ein * in den dur-Tönen zierlich weg.



§. 21. Wir haben im ersten Abschnitt versprochen, von der Scala chromatica und enharmonica noch ein wenig zu sagen. Der Herr **Sorge** schreibt hievon im ersten Theil seines **Vorgemachs** also: „Die „Ton-

Vom Worte chromatisch und enharmonisch.
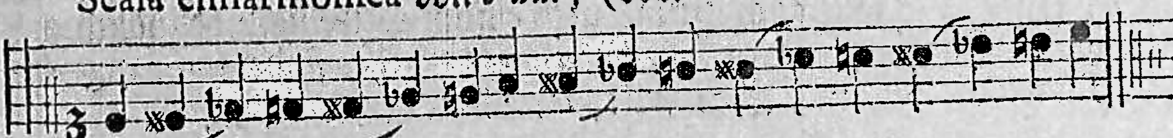
„ Ton-Arten, welche in ihrer Scala * * gebrauchen, nennet man das chro-
„ matische Geschlecht, und die welche bb gebrauchen, das enharmonische
„ Geschlecht. Sind ein paar Benennungen, die sich nicht allerdings rei-
„ men; allein es ist nun so Mode worden. Wenn man aber die erste Clas-
„ se Genus intensum, und die andere Genus remissum nennte, so wäre
„ man der heut zu Tage fast ungereimten Terminorum: Genus chroma-
„ ticum, Genus enharmonicum überhoben. Zumalen, da das Genus
„ enharmonicum ganz was anders bedeutet, [als ein mit vielen bb be-
„ setztes Systema.]. In welchem eine Octave wenigstens 28 Intervalla
„ aufweisen muß. „ Es ist freylich wahr, daß das noch nicht Genus enharmonicum (besser anarmonicum) heissen kan, wenn eine Ton-Art zu ihrer Einrichtung der bb nöthig hat: wenn aber ein Stück mit * * und bb inwendig besäet ist, da bald *as* (vor *a* ein b) bald *gis* (vor *g* ein *) vorkömmt, und also die Versetzungs-Zeichen nicht einerley Art bleiben, so möchte man es noch wohl enharmonisch nennen, denn auf wenig Orgeln wird *gis* beydes vor *as* und vor *gis* gleich gut klingen, das könte dann unharmonisch heissen. Es beschäftiget sich also eine Scala chromatica mit * * (und geht also bey halben Tönen herauf und herunter); die Scala enharmonica (es ist dis Wort so üblich, wie man auch disharmonie statt anarmonie saget), aber hat * * und bb zugleich, als:

Genus enharmonicum.

Scala chromatica und enharmonica.

Scala chromatica von *c dur*, (oder Genus chromaticum).

Scala enharmonica von *c dur*, (oder Genus enharmonicum).

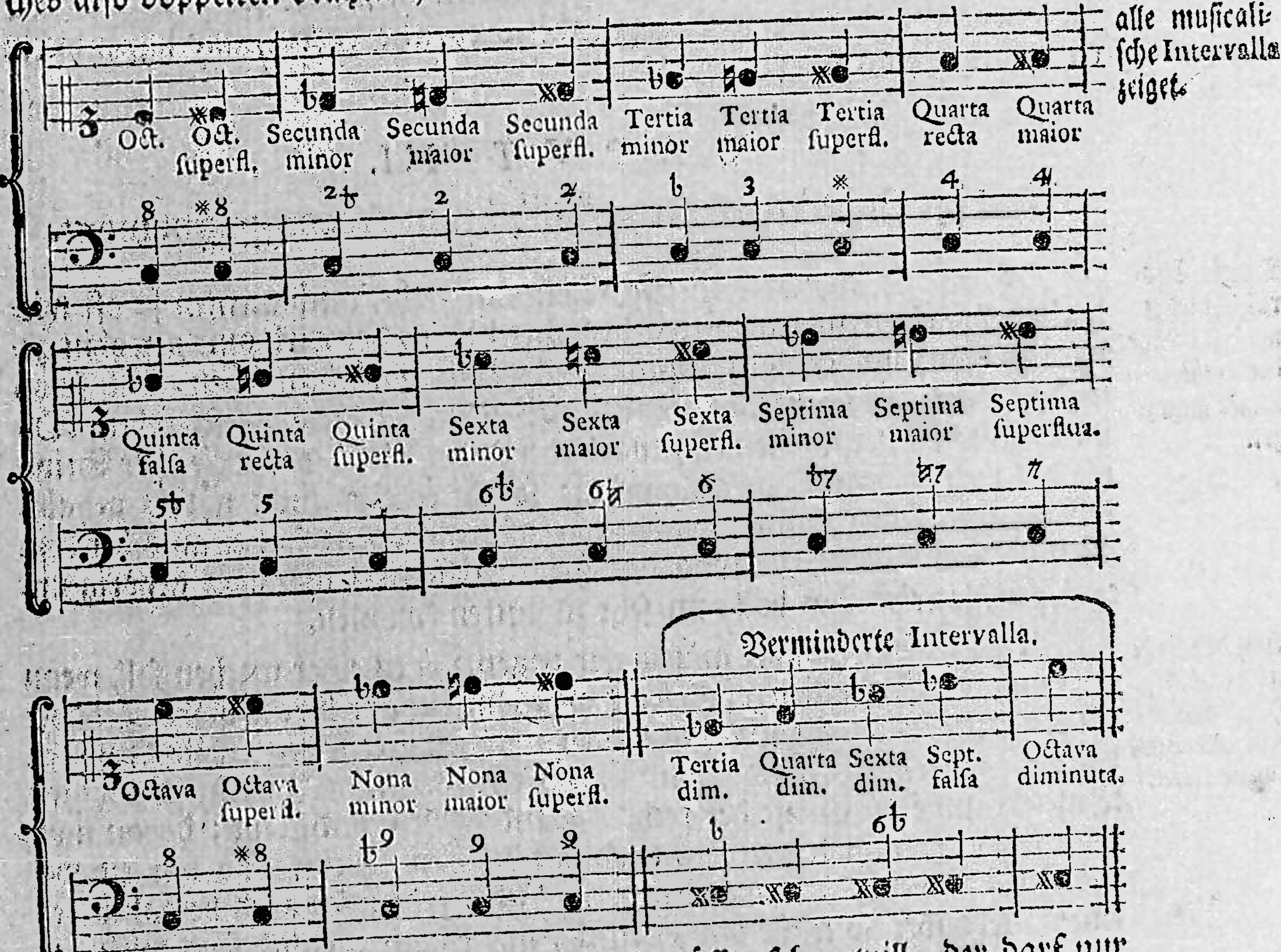


Temperatur, worin sie bestehe, und was sie nutze.

In der Scala enharmonica ist *cis* gegen *des*, *dis* gegen *es*, *fis* gegen *ges*, *gis* gegen *as* und *ais* gegen *b* enharmonisch. Die Temperatur unserer Claviere hat nun zwar das *cis* auch zu *des*, das *dis* zu *es*, das *gis* zu *as*, das *ais* zu *b* und das *fis* auch zu *ges* gemacht; aber es ist doch eigentlich, im strengsten Verstande genommen, weder *cis* noch *des* 2c. Zu *cis* ist es ein wenig zu hoch, und zu *des* ein wenig zu niedrig, es ist zwischen beyden; daher nennet man es auch eine Temperatur, eine Stimmung, daß es zu *cis* und zu *des* gelten kan: und so von den andern Tönen auch. Es muß nemlich *dis* so gestimmet und temperiret werden, daß es auch ein *es* seyn kan, das ist, es muß das *dis* gut klingen als eine Terzie major zu *b*, und auch eine gute kleine Terzie zu *c* abgeben; das ist nun eine Kunst, und hier gibts verschiedene Arten zu temperiren. Der Herr Sorge hat sehr deutlich und gründ-

gründlich davon geschrieben, sowol in seinem Gespräch von der *Temperatur*, als auch in seiner Rational-Rechnung. Wer wissen will, was die Temperatur eines Clavier-Instruments sey, der schaffe sich benannte Bücher des Herrn Sorgens an, sie sind klein, er wird aber grossen Nutzen daraus ziehen und sein Clavier rein stimmen lernen. Nun wollen wir noch eine Scalam enharmonicam hersetzen zu *c*; bey dieser Gelegenheit wollen wir zugleich die Intervalla nach ihrer verschiedenen Grösse anzeigen, welches also doppelten Nutzen haben kan.

Scala enharmonica von *c dur*, welche alle musicalische Intervalla zeiget.



Wer seine Scalam enharmonicam noch grösser sehen will, der darf nur das doppelte * oder das doppelte b gebrauchen, nach Anleitung der Tabelle §. 12. da er denn 31 Töne bekommen wird, die zwar nicht alle dem Klange, sondern der Benennung und Schreib-Art nach unterschieden sind.

Vom grossen ganzen und kleinen ganzen Ton.

§. 22. Noch ein Wort von grossen ganzen und kleinen ganzen Tönen, weil wir doch pag. 17. bey unserer dritten Ton-Leiter diese Benennung finden. Ueberhaupt hat dieser Unterscheid sehr wenig zu bedeuten, ja bey der heutigen Temperatur unserer Claviere gar nichts. Sonsten

heißt es überhaupt: ein ganzer Ton bestehet aus zween halben Tönen oder hemitoniis (ist eben so viel als Semitoniis). Nun aber bestehet ein **grosser ganzer Ton** aus einem grossen und kleinen halben Ton; hingegen **ein kleiner ganzer Ton** bestehet aus zween kleinen halben Tönen. Dabey wollen wir uns aber nicht aufhalten. Man erweiset daraus, daß ein Stück besser klinge in der Ton-Art, darin es gesetzet ist, als in einer andern, darin es transponiret worden. Was ferner hie und da zuweilen von der Eigenschaft dieser oder jener Ton-Art in Büchern zu finden ist, das gehen wir als etwas ungewisses und ungegründetes vorietzo vorbey, und lassen hierin einem ieden seine Meynung.

CAPVT III.

Von der Lage der rechten Hand beym Accompagnement.

Beym Choral-Spielen wird die Lage der rechten Hand ausgezeiget.

§. 1. Wer nun den ersten Abschnitt recht, nach meinen so oft wiederholten Erinnerungen, wird gebrauchet haben, der wird nun gewohnt geworden seyn, immer nach Discant und Baß zugleich zu sehen, und schon ziemlich damit fertig werden können. Weil er denn die ausgeschriebene Discant-Note immer im kleinen Finger oder in der obersten Partie oder Stimme der rechten Hand hat genommen; so hat er eben nicht nöthig gehabt, auf die Lage seiner rechten Hand scharf acht zu haben: hat er aber bey dem allen doch auf die Bewegung der Hände reflectiret und alles gehörig untersuchet, so wird ihm das nun sehr zu statten kommen.

Von der Lage der rechten Hand bey dem Accompagnement.

§. 2. Anietzo aber müssen wir zeigen, wie es einer machen soll, wenn ihm nur der Baß allein vorgeleget wird, und wie er da die bisher gehabte Discant-Noten muß entbehren lernen und selbst erfinden. Im Anfange kommt es einem sehr fremde und schwer vor, wenn man nach der einzigen Baß-Stimme die Griffe der rechten Hand selbst erfinden soll; daran muß man sich aber nicht kehren: es wird mit der Zeit, wenn man nur ein wenig Fleiß anwendet, immer leichter. Ich werde mich auch bemühen, es einem Liebhaber so leicht und deutlich, als es mir möglich seyn wird, zu machen. Denn da ich für solche schreibe, die sich selbst aus meinem Buche informiren wollen; so muß ich freylich ja daran gedenken, und mich hüten, daß ich sie nicht müde oder verdrießlich mache. Ich will anfänglich einige kurze Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihren Griffen, in Ansehung der Lage und Folge derselben, richten kan, hersetzen, kleine Exempel geben, und oft daran wieder erinnern.

Sechszehen Regeln hievon.

§. 3. **Kurze Regeln**, betreffend die Lage der rechten Hand beym Accompagnement.

Reg. 1.

Reg. 1.

Reg. 1. Der höchste Ton der rechten Hand muß nicht höher als bis $\bar{\bar{f}}$ oder fis, und der tiefste nicht unter ungestrichen *f* oder *e* gehen.

Anmerk. Hiedurch bekömmt nun die rechte Hand mehr als zwey ganze Octaven des Claviers zu ihrem Gebrauch. Gehet der Baß aber etwa bis *e* oder wohl gar bis *f*, so darf die rechte Hand wohl bis $\bar{\bar{g}}$, ja bis $\bar{\bar{a}}$ gehen: und eben so, wenn sich die linke Hand in der grossen Octave aufhält (nemlich in einer Folge von Tönen), so darf die rechte Hand auch wohl bis *e* oder *d* herunter gehen. Die 13te Regel gehöret hieher.

Reg. 2.

Reg. 2. Ein jedes Stück fängt ordinair mit einem reinen Accord an; da kan ich nun anfangen, mit welchem Haupt-Accorde ich will.

Anmerk. Was man durch die drey Haupt-Accorde verstehet, ist aus dem ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 2. bekant. Ich kan derowegen mein Stück anfangen, also, daß ich die Octave oder Terzie des reinen Accords oben im kleinen Finger habe; es ist auch nicht verboten, mit der Quinte des Accords anzufangen; die Folge der übrigen Griffe und die gute Melodie muß die beste Lehrmeisterin seyn. In der eingestrichenen Octave wird am meisten angefangen, doch im Stück aus *c* oder *d* fängt die Ober-Stimme wohl in der zweygestrichenen Octave mit $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$ oder $\bar{\bar{f}}$, an, ie nachdem die Baß-Note hoch oder tief stehet.

Reg. 3.

Reg. 3. Nach dem Anfange richten sich die nächst-folgenden Griffe.

Anmerk. Diese Regul ist wohl zu merken. Bey der Fingersetzung in Handsachen muß die Folge betrachtet werden; denn dadurch lernet man, welche Finger hie oder da am geschicktesten zu nehmen sind: beym General-Baß siehet man auch auf die Folge; aber auch, fast noch schärfer, auf den vorhergegangenen Griff. Es gelten diese kleine Regeln, die wir hier geben, vornemlich, wenn man in seinen Exempeln nur vorerst mit lauter Consonanzien zu thun hat. Kommt man erst zu den Dissonanzien, so bestimmet diese Regel die Lage der rechten Hand noch genauer, wie an seinem Ort vorkommen wird.

Reg. 4.

Reg. 4. Wenn Pausen vorhergegangen, so kan ich meine Hand wieder nach Belieben, eben wie zu Anfang eines Stückes, einsetzen.

Anmerk. Beym Accompagnement gibt es Pausen, da das Clavier eine genau bestimmte Zeit schweigen muß, und das heißt pausiren; welches wiederum eine Kunst ist, damit man nicht länger, als bestimmt ist, wartet, sondern zu rechter Zeit (nicht einen Augenblick zu früh noch zu spät) wieder anfängt. Wir werden in einem besondern Capitel davon handeln.

Reg. 5.

Reg. 5. Man nimmt immer denjenigen Griff (oder Haupt-Accord) der am nächsten zur Hand ist.

Reg. 6.

Reg. 6. Man läßt die rechte Hand folglich nicht viel herauf oder herunter springen.

Anmerk. Bey Liedern sind dergleichen Sprünge und Fälle oft vorgefallen, dahero hat ein Choral-Spieler sich beym Accompagniren dafür zu hüten.

Reg. 7.

Reg. 7. Wenn der Baß eine Terzie steiget oder fällt, so kan die oberste Stimme der rechten Hand bestehen bleiben.

Anmerk. Wir werden bey den Exempeln sehen, wie alsdenn nur Eine Stimme, nemlich der Alt, ihren Ton ändert, und die oberste und unterste Stimme der rechten Hand ihren gehabten Ton behalten. Es ist ein grosser Vortheil, daß in den Griffen der rechten Hand nicht immer alle Töne dürfen geändert werden. Die schweresten Ziffern sind gemeiniglich schon im vorigen Griff gewesen, und also beyzubehalten, und leicht zu finden, wenn man nur die intervalla aus dem ersten Abschnitt gut gelernet hat.

Reg. 8.

Reg. 8. Man siehet dahin, daß die oberste Stimme der rechten Hand mit dem Baß eine Melodie oder singbaren Gang hat.

Erläuterung dieser Regel.

Anmerk. Hiedurch wird nun von einem Anfänger nicht gleich gefordert, eine liebliche Melodie zu seinen Baß-Noten machen zu können, denn es heist: so wie der Mann; so seine Kraft. Es will diese Regul ihn hier nur lehren, mit seiner rechten Hand nicht so lange, als es die folgenden Griffe erlaubeten, immer auf Einem und demselben Ton stehen zu bleiben; oder die rechte Hand so zu bewegen, daß alles fliessende singende Wesen daraus gleichsam verbannet ist. Mit den Mittel-Stimmen, die aber doch auch singbar und ohne Quinten und Octaven seyn müssen, hat es so viel nicht zu bedeuten, als mit der obersten Stimme, weil solche am meisten ins Gehör fället und deren Fehler oder ungeschickte Fortschreitungen durch keine Vollstimmigkeit können bedecket werden, wie bey den Mittel-Stimmen geschehen kan. Wer unsere kleine Regeln in Acht nimt, der wird schon was singbares in seiner obersten Stimme finden. Fast alle andere Regeln, die noch vorkommen werden, sind um der Melodie willen da. Daher hat ein General-Bassiste sich besonders darauf zu legen, daß er seine rechte Hand so fortschreiten und einrichten lernet, damit wenigstens die oberste Stimme nicht allein von verbotenen Quinten und Octaven (selbst von den verdeckten) und von ungeschickten Gängen gesäubert sey, sondern auch was Melodieuses hören lasse. Eine schöne Melodie zu machen, ist das vornehmste eines zierlichen manierlichen General-Basses. Dazu hilft folgende Regel auch sehr viel.

Reg. 9.

Reg. 9. Man nimt, so viel möglich, Motum contrarium in acht.

Anmerk. Was Motus contrarius, Motus rectus und Motus obliquus sey, ist im ersten Abschnitt schon hinlänglich und deutlich angezeiget worden, als vornehmlich Cap. X. §. 6. 5te Anmerk. item Cap. XIII. §. 15. und 16. item Cap. XV. §. 2. 10te Anmerk. ibid. §. 3. die 2te und 3te Anmerk. und sonst hin und wieder. Diß ist auch eine der wichtigsten Haupt-Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihrem Herauf- und Herniedergehen zu richten hat, daß sie nemlich Motum contrarium gebraucht, das ist, sie gehet herunter, wenn der Baß herauf gehet; und umgekehrt, sie gehet hinauf, wenn der Baß herunter gehet, kurz: die Hände gehen einander entgegen, oder sie scheiden sich von einander; diß mag nun gradatim oder Sprungsweise (per saltus, saltuatim) geschehen. Hiedurch aber wird Motus rectus und motus obliquus nicht etwa so verhaßt und verboten, wie eine Reihe oder Folge verbotener Quinten und Octaven; mit nichten, Motus rectus befördert öfters und in manchen Fällen die Melodie der obersten Stimme besser, als Motus contrarius, und wird eben deswegen auch oft vorgezogen. Ein Anfänger aber, der sich noch nicht recht vor Quinten und Octaven in acht nehmen kan, muß sich mit dem Motu recto ohne Noth noch nicht viel abgeben. Motus obliquus kan auch leicht Anlaß zu Octaven geben, darum ist Motus contrarius am sichersten zu gebrauchen.

Reg. 10.

Reg. 10. In die oberste Stimme muß man weder offenbare noch verdeckte Quinten und Octaven bringen, und auch keinen ungeschickten Gang.

Reg. 11.

Reg. 11. In den Mittel-Stimmen müssen solche auch aufs beste vermieden werden.

Reg. 12.

Reg. 12. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, läßt man beym reinen Accord wohl die Octave aus und verdoppelt die Terzie.

Anmerk. Zu den ungeschickten Gängen gehöret unter andern (wovon hernach etwas vorfallen wird) auch der Gang in Secundam superfluam; hievon ist schon im ersten Abschnitt etwas erwähnet worden, nemlich Cap. X. §. 5. 4te Anmerk. und Cap. XV. §. 3. 7te Anmerk. Von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte beym Sexten-Griff siehe den ersten Abschnitt Cap. X. §. 6. die 6te Anmerk. Cap. XIII. §. 5. und Cap. XVII. §. 13. wo man schon hinlängliche Nachricht davon findet. Wie aber beym reinen Accord statt der Octave die Terzie muß verdoppelt werden, davon werden wir bald ein Exempel haben.

Reg. 13.

Reg. 13. Man hält beyde Hände so nahe als möglich zusammen.

Anmerk. Man hat sich zu hüten, daß zwischen der untersten Stimme der rechten Hand (dem Tenor) und der Baß-Stimme kein gar zu lee-

rer Zwischen-Raum (oder Vacuum) sey; denn dadurch hänget die Harmonie gar schön zusammen, und können auf solche Weise die etwa vorfallende Quinten und Octaven in den Mittel-Stimmen bedecket und entschuldiget werden.

Reg. 14.

Reg. 14. Durch einen vollstimmigen Griff (vier Töne in der rechten Hand) kan man die rechte Hand, wenn sie der linken gar zu nahe gekommen ist, wieder in die Höhe bringen, damit man Raum zu neuen Fortschreitungen gewinne.

Anmerk. Dieser Vortheil ist erst recht zu gebrauchen, wenn wir mit Dissonanzien werden zu thun bekommen: denn da kan es leicht kommen, daß wegen regelmässiger Resolution derselben die rechte Hand ziemlich nahe zum Baß geräth; da denn zu einer etwas langen Note der Griff noch einmal in die Höhe genommen wird, wie an seinem Ort deutlicher wird gezeiget werden.

Reg. 15.

Reg. 15. Die grosse Terzie liebet das Heraufgehen.

Anmerk. Was hiedurch zu verstehen, wird am deutlichsten bey den Exempeln können gezeiget werden, wohin wir es versparen.

Reg. 16.

Reg. 16. Man schliesset nicht gerne ein Stück mit der Quinte oben.
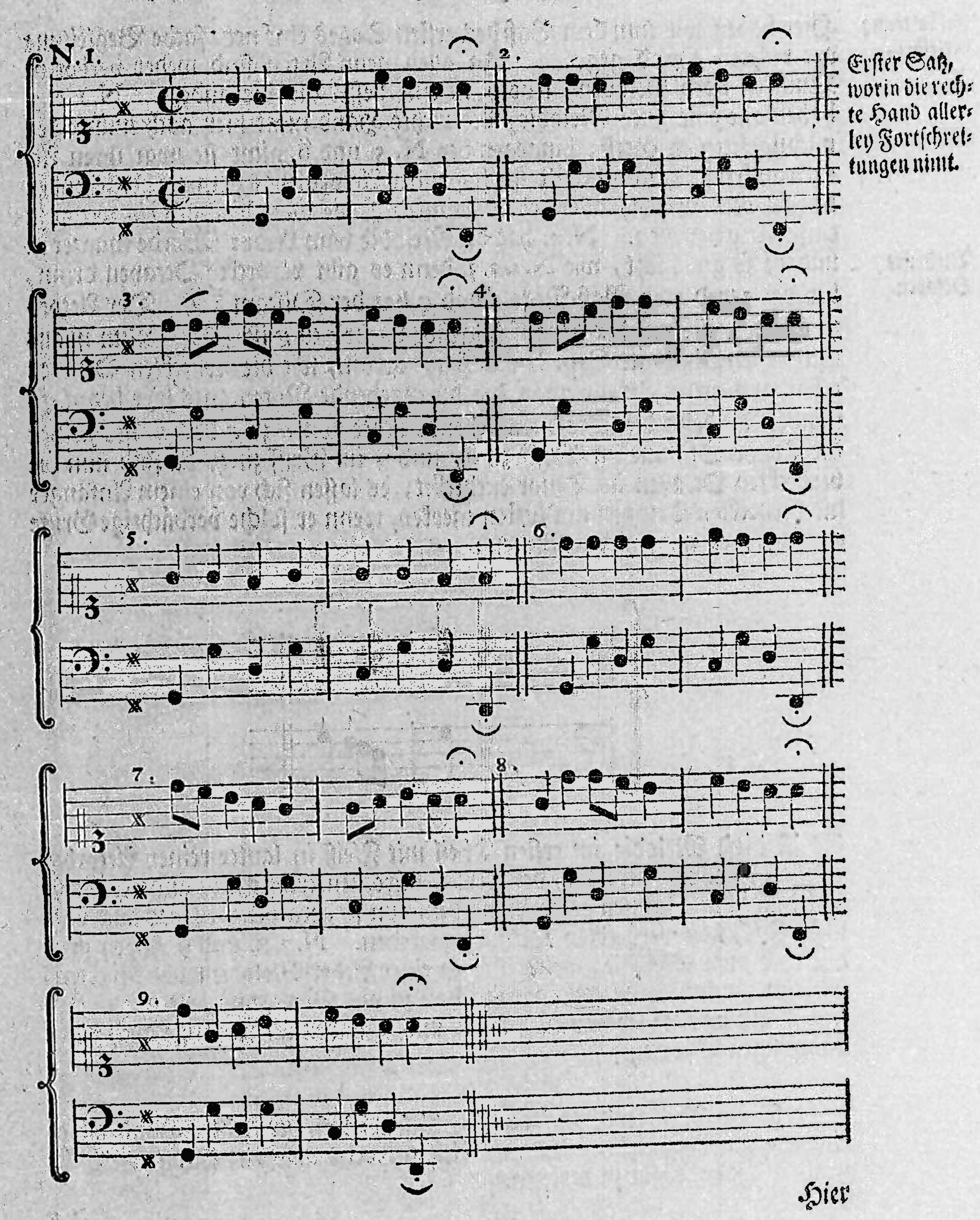
Anmerk. Ein reiner Accord ist das Ende eines ieden musicalischen Stückes, oder eines Satzes im Liede; ja ein iedes musicalisches Punctum (vide 1. Abschn. Cap. XV. §. 8.) hat zuletzt einen reinen Accord. In diesem Schluß-Accord wird nun lieber die 8 oder 3 als die 5 oben genommen. Ein Einschnitt aber (vide l. c.) hat oft im letzten Griff die Quinte, hierauf folget oft eine Achtel-Pause.

Anwendung dieser Regeln.

§. 4. Sind der Regeln gleich vor dißmal viel geworden, so sind sie doch leicht in acht zu nehmen. Man hätte wohl aus diesen sechzehn Regeln drey bis vier machen können, allein ich denke, es wird so besser und leichter zu verstehen seyn. Anietzo wollen wir solche Regeln ein wenig üben, und dazu anfänglich die Sätze aus dem Liede: **Werde munter, mein Gemüthe** 2c. so wie es sich im ersten Theil des Clavier-Spielers befindet, nehmen. Unser Zweck soll dabey vornemlich seyn, eine kleine Anweisung zur Lage der rechten Hand zu geben, und zwar nach den gegebenen sechzehn Regeln; da wir denn finden werden, wie zu einerley Baß-Noten die rechte Hand in der obersten Stimme auf verschiedene Weise sowohl gut als unrecht ihre Griffe nehmen kan. Der erste Satz unsers Liedes hat nichts als reine Accorde zu *g*, *d* und *c*, und kan doch so oft verändert werden, wie aus folgenden Exempeln zu sehen.

Die Lage der rechten Hand kan verschieden seyn.

N. 1.


N. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
Erster Satz, worin die rechte Hand allerley Fortschreitungen nimt.
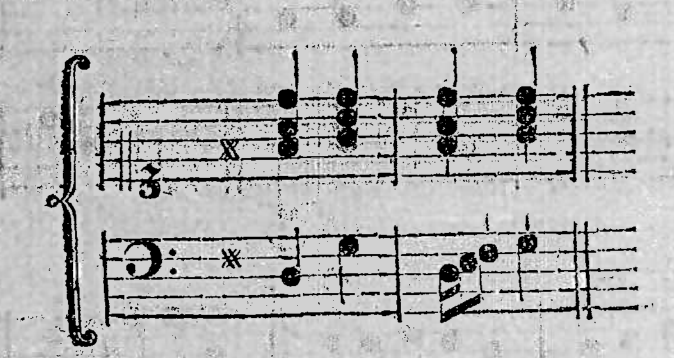
Hier

Erläuterung derselben.

Hier haben wir nun dem Baß des ersten Satzes eine neunfache Begleitung der rechten Hand gegeben. In allen neun Arten sind weder verbötene Quinten noch Octaven, jedoch ist eine besser als die andere. N. 1. 2. 3. haben alle eine gute Melodie, die rechte Hand nimt hier auch immer den nächstgelegenen Griff; hingegen bey N. 5. und 6. nimt sie zwar ihren Accord noch näher, und behält im folgenden Accord, was vom vorhergehenden hat bleiben können, allein eben dadurch ist die Melodie doch ein wenig zu einfältig geworden. N. 4. hat die Melodie vom Liede: Werde munter ꝛc. und ist so gut nicht, wie N. 1. 2. 3. denn es gibt verdeckte Octaven drinn,

Verdeckte Octaven.
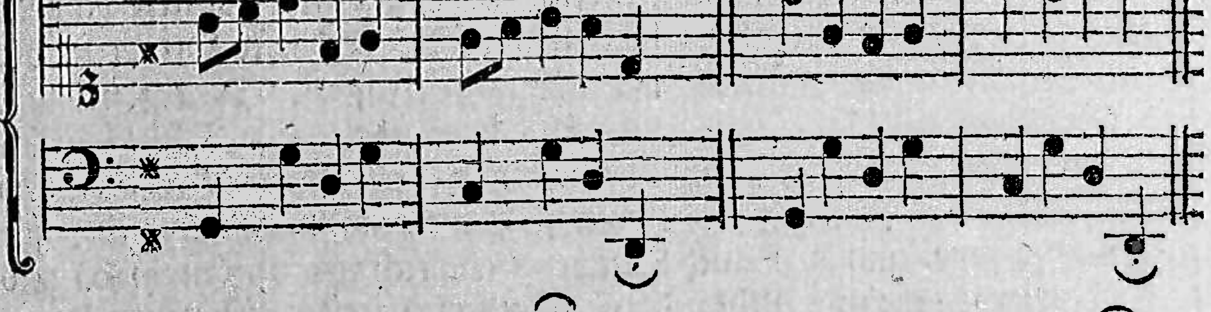
bey der 3 und 4ten Baß-Note *d* und *g* hat der Discant $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{d}}$. Der Accord zu *d* ist $\bar{\bar{d}}$ $\bar{a}$ $\bar{fis}$, und der darauf folgende Accord zu *g* ist $\bar{\bar{d}}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$. Nun ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XVII. §. 17. bekant, wie die verdeckten Octaven offenbar werden, wenn man die durchgehende Noten (als hier bey *d g*) machet, da denn die letzte durchgehende Note von *d* zu *g* das *fis* ist, $\bar{fis}$ hat die Tenor-Stimme im Griffe zu *d*, und $\bar{g}$ im Griff zu *g*, da sind nun die verdeckten Octaven im Tenor entdecket; es lassen sich von einem Anfänger die verdeckten Octaven am besten merken, wenn er solche verdächtige Griffe aussetzet; es mag hier geschehen:

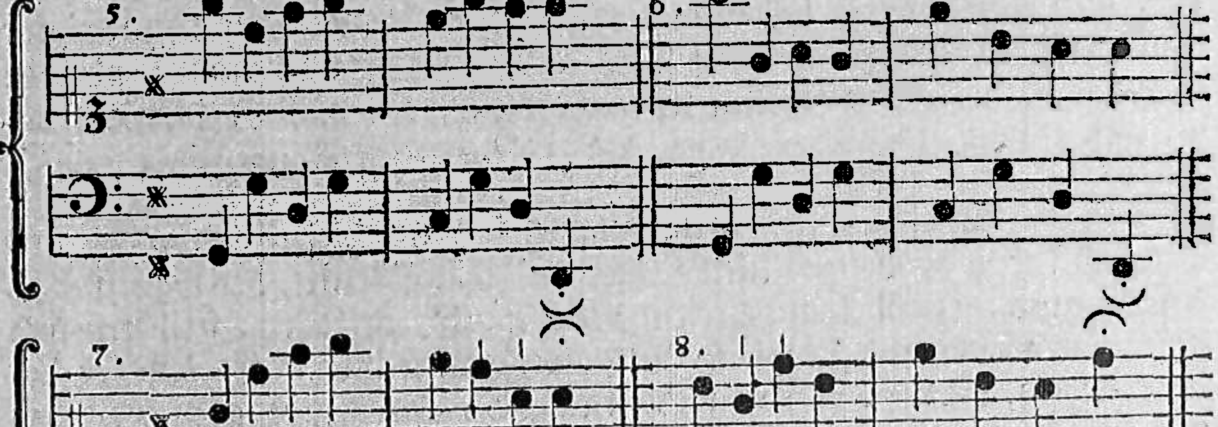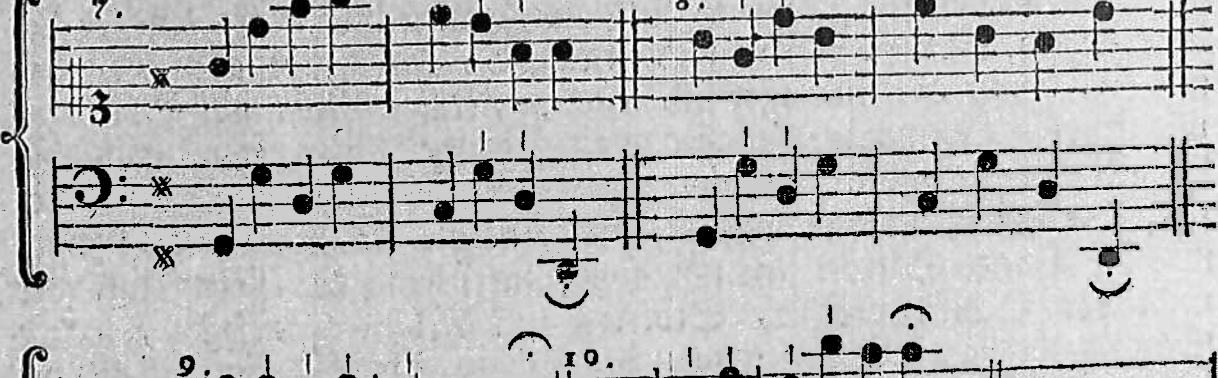


Es ist diese Melodie im ersten Theil mit Fleiß in lauter reinen Accorden gesetzet, darum ist der Baß, der freylich durch Untermischung anderer Griffe viel besser hätte können gemacht werden, nun so gerathen; es war auch noch nicht Zeit, von verdeckten Octaven zu reden. N. 7. 8. und 9. haben zwar alle eine gute Melodie, welche sich zu einer Lieder-Melodie wohl schickten, indessen machte ein Accompagnist schon zu viel Bewegung, er kan es sonsten ja gut und näher haben. N. 8. und 9. haben im Anfange auch einen unnöthigen Sprung.
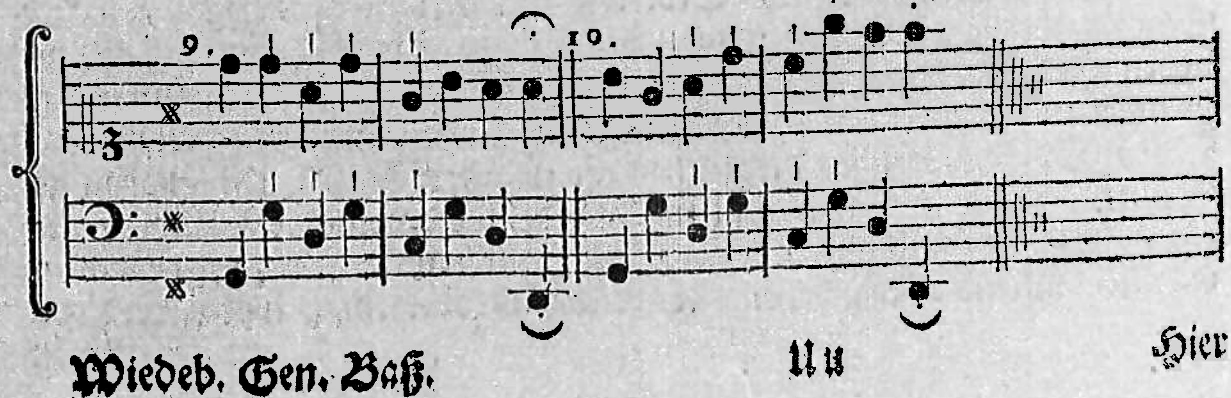
§. 5. Nun wollen wir, zu eben diesem Baß, der rechten Hand allhier eine unrechte Lage geben, und mit Fleiß unrecht machen; damit wir Gelegenheit haben, dafür zu warnen.

N. 1. 2.









Entdeckung der darin befindlichen Fehler.

Hier ist die Lage der rechten Hand wieder auf zehnerley Art, aber eine jede Art hat ihre Fehler und ist deswegen zu verwerfen. N. 1. und 2. haben zwar eine Melodie, allein es sind Octaven drinnen, und zwar da, wo der kleine Strich stehet. N. 3. hat wieder eine Melodie, allein der Sprung von a nach fis die verdeckten Octaven bey fis g, und der Sprung von a nach a machen es verwerflich. Wir haben im 1ten Abschn. Cap. XVII. §. 18. zwar gesaget, daß zuweilen in der Ober-Stimme eine verdeckte Octave erlaubt ist und §. 17. finden wir bey den Exempeln, nemlich N. 5. eben diese verdeckte Octave bey h c. Allein es ist zu merken, daß dergleichen verdeckte Octaven in der Ober-Stimme nur im Schluß eines Satzes passiren können und auch oft vorfallen; hier ist aber die verdeckte Octave in der obern Stimme mitten im Satz, und also nicht erlaubet. N. 4. 5. 6. und 7. haben keine gute Melodie, springen auch gar zu sehr. Eine solche hüpfende Bewegung der rechten Hand ist nun im Accompagnement ganz und gar verboten, und deswegen aufs strengste zu meiden; N. 8. hat wieder gar zu viel Sprünge, und dazu auch Octaven (obgleich motu contrario) und taugt derowegen für uns nicht; N. 9. gehet fast in lauter verbotenen Quinten, und eben dadurch bekommt die Tenor-Stimme lauter Octaven mit dem Baß, es springt sehr gefährlich und taugt überall nichts; gleichen Schlags ist N. 10., da sind im ersten Tact Quinten und im andern Octaven und ist voller Sprünge, so gar bis g, ist derowegen auch nichts werth.

Anfänger machen sich aus Unwissenheit oft manches schwerer, als es ist.

§. 6. Wer nun die guten Exempel §. 4. mit diesen vitiösen vergleichet und dabey an die gegebene sechzehn Regeln gedenket, der wird finden, daß die guten Exempel nicht allein besser ins Gehör fallen, sondern auch besser und viel leichter zu spielen sind als die unrechten. Es sind folglich viele Regeln, die man von der rechten Lage der Hand gibt, auch deswegen mit da, damit ein Anfänger sich keine unnöthige Mühe mit Sprüngen und Hüpfen geben möge, es ist also ein Vortheil darin, wenn man diese Regeln ausübet und in acht nimt. Es ist die Art eines Anfängers, sich ein Ding fast schwerer zu machen, als es nöthig ist. Man bedenke nur, was bey Hand-Sachen eine unrechte Fingersetzung bey einem Anfänger nicht vor Schwürigkeiten, Stolpern und Fehlen verursachet, welche Schwürigkeiten durch eine gute und commode Fingersetzung aber alle gehoben werden. Eben so macht es ein Anfänger im Accompagniren, er springet und vagiret mit der rechten Hand gerne ohne Noth herum; das Choral-Spielen, welches dergleichen oft erfordert hat, hat ihn daran gewöhnet. Ist er nun noch nicht im Stande, die dreyfache Veränderungen eines Accordes (und aller andern Griffe) zur rechten Zeit zu gebrauchen, oder ist ihm eine Veränderung des Accordes (oder ein Haupt-Accord) be-

kanter als die andere, so will er immer gerne die nehmen, die er dem Gedächtniß nach inne hat; er nimt entweder gerne immer (beym reinen Accord) die Octave oben, oder die Quinte oder die Terzie, ie nachdem ihm eine Art vor der andern geläufiger oder bekanter ist, da kan es denn nicht allein ohne viele Sprünge (die Gelegenheit zu manchem Mißschlag geben) nicht ablaufen, sondern Quinten und Octaven finden sich auch allezeit dabey nothwendiger Weise mit ein; dahero es denn höchstnöthig ist, daß ein Anfänger die dreyfache Veränderung eines Accordes (ja aller andern Griffe) so vollkommen inne habe, daß ihm einerley ist, diese oder jene Veränderung des Accordes zu nehmen; ob er die Octave oder die Quinte oder die Terzie oben im kleinen Finger haben soll, das muß ihm, sage ich, einerley seyn. Wie ich denn auch hoffe, daß meine Leser und die sich meiner Arbeit zur Selbst-Information bedienen wollen, durch den Gebrauch des ersten Abschnitts sich werden geschickt gemacht haben, alle Accorde mit ihren Veränderungen gleich treffen zu können; denn diß ist die erste Uebung eines angehenden Accompagnisten, daran es auf keine Weise mehr fehlen muß.

Die drey Veränderungen aller Griffe muß man recht inne haben.

§. 7. Es kan einem Anfänger auch nicht schaden, wenn er auch seine rechte Hand in der obern Stimme so viel möglich ruhen liesse, so wie unter den Exempeln Sphi 4. N. 5. und 6. zeiget: denn ob hie gleich die Melodie nicht sonderlich ist, so gewöhnet er sich doch hiedurch an, den nächstgelegenen Accord zu suchen und verlernet das Springen und Flattern der rechten Hand, es ist auch am leichtesten auszuüben. Tractiret er beym General-Baß zugleich Hand-Sachen, so wird die rechte Hand dadurch nicht steif oder verdorben: ich sage auch nicht, daß er hernach immer hin dabey bleiben solte; nein, ich widerspräche sonst meinen gegebenen Regeln; hier wird ein Anfänger gemeynet in seinen ersten Uebungen, und der beym Choral-Spielen gewohnt geworden mit der rechten Hand allerley Sprünge zu machen. Die Melodie der obern Stimme ist eine Zierde des Accompagnements, dergleichen aber noch von keinem Anfänger kan gefordert werden. Nimt ein Anfänger nur zuerst immer den nächstgelegenen Accord, und hütet sich vor Quinten, Octaven und ungeschickten Gängen, und erlanget in dieser Art des Accompagnements erst einen kleinen Habitum, so kan man schon mit ihm zufrieden seyn; vornemlich da er bey dem allen doch auch sehr genau auf den Tact muß acht haben. Das zierliche muß kommen, wenn das wesentlich-nothwendige erst da ist. Diß sey einem Anfänger zum Trost gesagt, der mannigmal bey Lesung der musicalischen Bücher nicht wenig erschrickt, wenn er so viel und so mancherley darin findet, was zum Accompagnement gehöret, da er doch grosse Lust hat, zu seinem blossen Vergnügen, nur erstlich das nothwendigste hievon zu wissen, um mit einem guten Freunde, der etwa eine hübsche Violin oder Traversiere spielet oder

Das Springen mit der rechten Hand muß man meiden.

Vom Anfänger muß man nicht zu viel fordern.
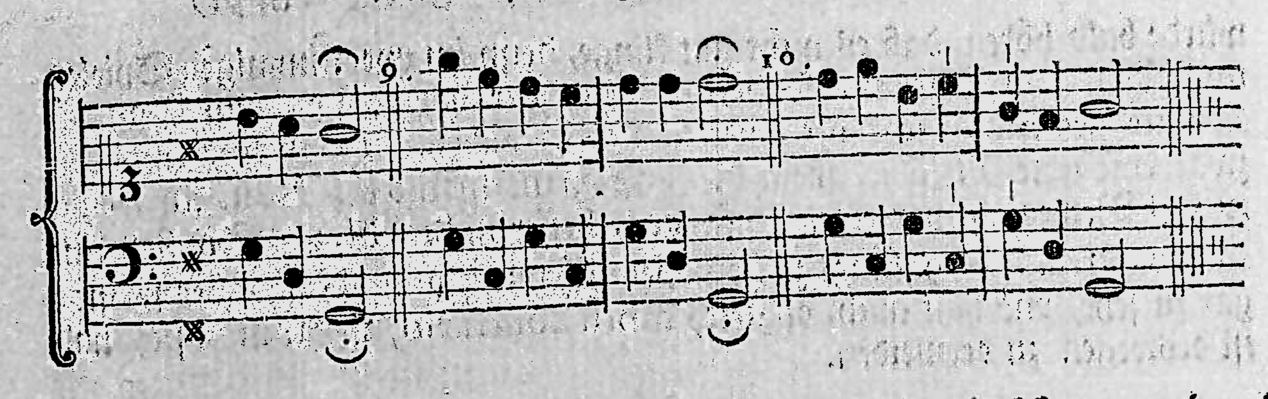
oder bläset, zuweilen eins machen zu können, (wie man zu reden pfleget.). Solchen Liebhabern möchte gerne in diesem Abschnitte ein Genüge thun: dahero ich denn auch meinen ganzen Vortrag darnach suche einzurichten. Bey diesem allen aber werde ich doch der Kunst nichts vergeben, oder einem Liebhaber, mit wenigem schon vergnügt zu seyn, anrathen; nein, ein rechter Liebhaber der Music wird ohne mein Erinnern schon immer weiter zu kommen suchen. Andere musicalische Schriften können ihm hernach gute Dienste thun, sonderlich des **Herrn Bachs zweyter Versuch über das** *Accompagnement*, **Herrn Sorgens** *Compendium harmonicum* und **Vorgemach**, und **Herrn Löhleins Clavier-Schule**, und andere neue und ältere Autores, die bekant sind und vom General-Baß geschrieben haben, und deren schon hin und wieder ist gedacht worden.

Musicalische Schriften werden recommendiret.

§. 8. Nach dieser kleinen Digression gehen wir zum zweyten Satz unsers Liedes, da wir denn abermal verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersetzen wollen, erstlich die guten und hernach die unnützen; daraus ein Anfänger denn begreiffen lernet, daß er nicht an einerley Lage der Hand gebunden ist, und wofür er sich vornemlich zu hüten hat. Hier sind sie:

Zweyter Satz in guten und schlechten Fortschreitungen.

N. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



N. 1. hat die Melodie des Liedes, und ist so gut nicht als N. 2. 3. und 4. (vide §. 4. fast am Ende) denn hier geht die nach der grossen Terzie folgende Stimme oder Note in die Höhe nach §. 4. Reg. 15. diß Heraufgehen liebet die grosse Terzie, es klinget auch besser, wie man hören kan, wenn man N. 7. da zu *g* die Terzie major *h* nicht in derselben Stimme heraufgehet, spielet. Ferner ist eine gute Melodie darin, und die rechte Hand hat eine mässige erlaubte Bewegung. N. 5. hat zwar eine sehr einfältige Melodie, kömmt es aber, daß die rechte Hand in andern Sachen, worin der Baß so wie hier wäre, so läge, daß zu *g* die Octave im Accord oben wäre, so könte ein Anfänger (siehe §. 7.) die rechte Hand, so wie hier N. 5., ruhen lassen, das wäre ihm nicht zu verdenken. Die andern Exempel sind verschiedener Ursachen wegen nicht nachzuahmen. N. 6. macht zwar keine offenbare aber doch verdeckte Quinten, ein paar Noten können solches am besten zeigen:

Anzeige, welche Arten gut, und welche nicht gut sind.

Verdeckte Quinten.
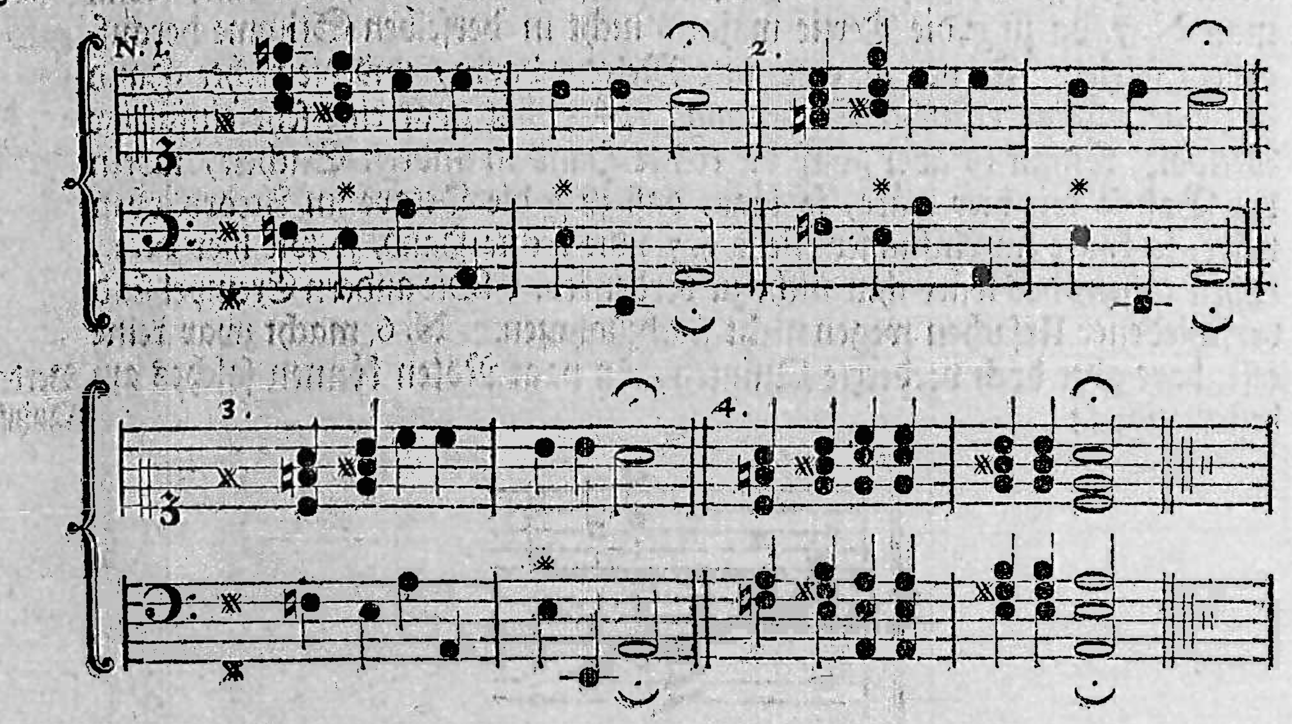
Weil ich hier in beyden Händen die durchgehende Noten ausgesetzet habe, so offenbaren sich bey *a d* und *g c* die Quinten.

Wenn also die Tertie major im Griffe oben gewesen, so nimt man nicht gerne im folgenden Griff die Quinte, viel lieber aber die Octave, eben wie N. 1. 2. und 4. geschehen. N. 7. könte wohl passiren im vierstimmigen Accompagnement, und ist vollends gut, wenn die linke Hand hier zu ungestrichen *c* die Octave *c* nimt: alsdenn lieget die ganze Harmonie zu *c* beysammen: wer aber zweystimmig mit Baß und Discant also spielen wolte, daß die Ober-Stimme mit dem Baß gleichen Ton hätte, der würde

würde bald hören, daß es nicht gut klinge, denn im zweystimmigen Spielen muß Baß und Discant, sonderlich wenn der vorige Ton zum Baß die Quinte gewesen, nicht oft einerley Noten haben. N. 8. und 9. haben zwar eine gute Melodie, allein die linke Hand macht bey N. 8. ein wenig zu viel Bewegung vor einen Anfänger, besser ist hier N. 3. Sonsten kan N. 8 passiren. N. 9. fängt zu hoch, nemlich mit $\frac{\bar{\ }}{g}$ an. N. 10. aber springt gar zu sehr, und hält auch, obgleich motu contrario, Octaven in sich, und ist deswegen zu vermeiden.

Dritter Satz, nach seinen vitiösen Fortschreitungen.

§. 9. Nun wollen wir auch den dritten Satz unsers Liedes, der der erste im andern Theil ist, nach seiner rechten als unrechten Lage der rechten Hand aussetzen, es mögen einige vitiöse vorhergehen.
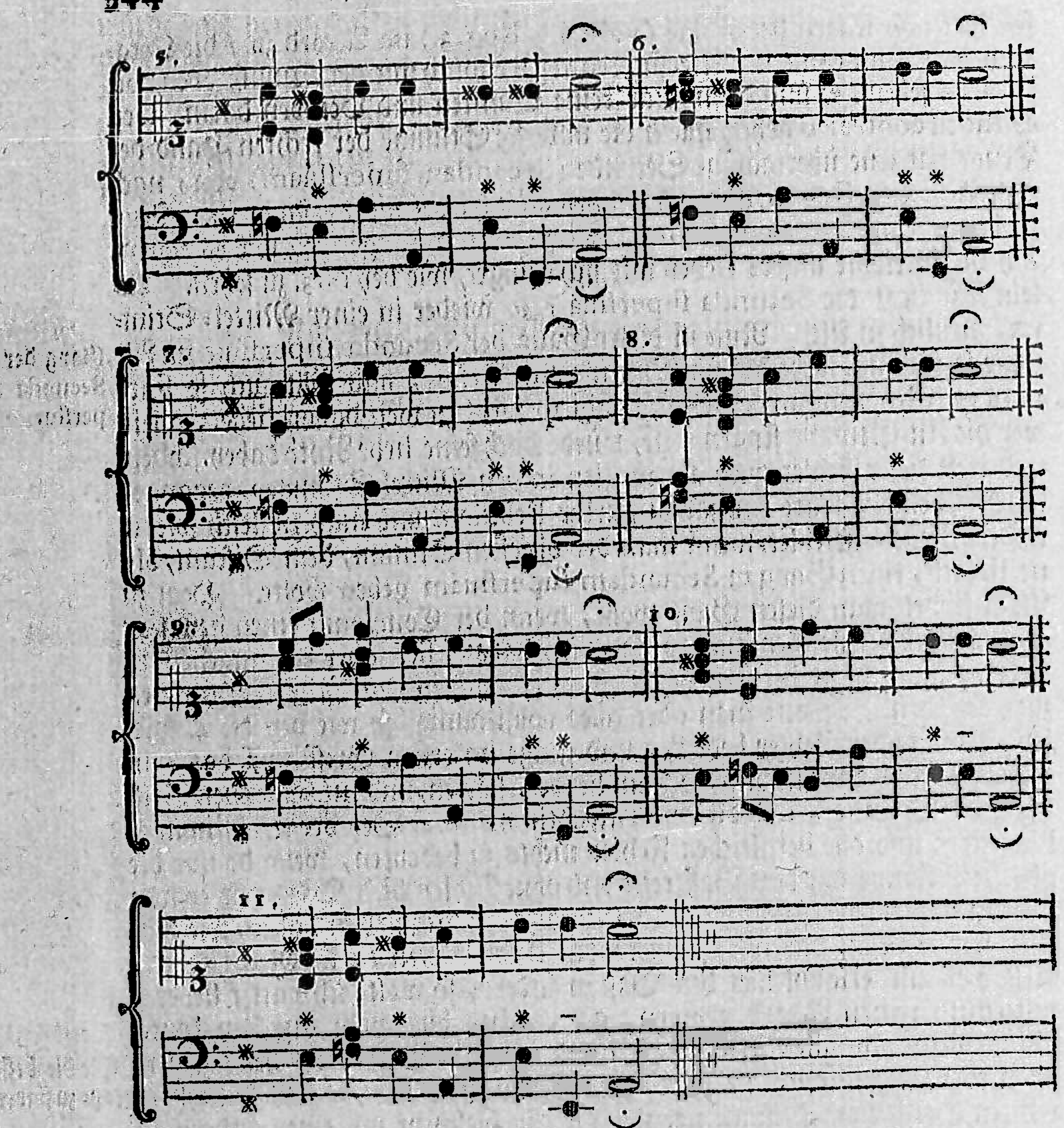


Gefährlicher Gang in moll-Tönen kan auf mancherley Art unrecht gemacht werden.

Es ist der Gang im Baß von *f* nach *e* (oder auch von *e* nach *f*) ein fataler Gang, der in den moll-Tönen gar leicht und mannigmal unvermuthet vorfällt, denn hier ist die Melodie von *g dur* ins *a moll* gewichen; denn man hat hier die schönste Gelegenheit von der Welt, alles, was nur verboten ist, nemlich Quinten, Octaven und einen ungeschickten Gang anzubringen. Wolten wir die ersten zwey Noten unsers Satzes so accompagniren, wie bey N. 1. zu sehen, und mit der Octave anfangen, so würde gar keine gute Fortschreitung folgen können, und es ginge die oberste Stimme mit dem Baß bey *f* *e* in gänzlich verbotenen Octaven, und in der Alt-Stimme wären bey $\bar{c}$ und $\bar{h}$ die Quinten zu *f* und *e* einmal offenbar gnug; wir dürfen

sen hier also wegen der Folge (vide §. 3. Reg. 3.) im Accord zu *f* die Octave nicht oben nehmen. Versuchten wirs endlich mit der Quinte oben, wie N. 2. zu sehen, so sind denn zwar keine Quinten und Octaven darin, weil es motu contrario gehet, allein die unterste Stimme der rechten Hand der Tenor hat eine übermässige Secunde (Secundam superfluam) von *f* nach *gis*, (vide §. 3. Reg. 11. und 12.) welches auch wieder nicht erlaubt ist. Nun wollen wir im Accord zu *f* mit der Terzie oben anfangen, so wie es eigentlich die Melodie unsers Liedes mit sich bringet, wie bey N. 3. zu sehen. Allein ietzt liegt die Secunda superflua *f gis* wieder in einer Mittel-Stimme, nemlich in Alt. Nun ist dieser Gang der Secundæ superfluæ im Alt zwar so schlimm nicht als im Discant und Tenor, und fällt auch so stark nicht ins Gehör, wenn der Baß (wie hier) nicht zu weit davon lieget; allein wer die Alt-Stimme singen solte, würde doch seine liebe Noth dabey finden, und weil dieser Fehler auch am meisten in den Mittel-Stimmen begangen wird, (denn es wäre ein gar zu starker Uebellaut und auch zugleich wieder andere Regeln gefehlet, wenn man der obersten Stimme, dem Discant, ohne Ursach, einen Gang in Secundam superfluam geben wolte. Heut zu Tage findet man diesen Gang wohl, wenn der Componist einen gewissen Affect oder dergleichen ausdrücken will, darauf sich aber ein angehender Accompagnist nicht berufen darf,) so ist er auch in den Mittel-Stimmen zu vermeiden. Wolte man aber alles vollstimmig, so wie bey N. 4. spielen, so wäre der Fehler bedeckt, und ginge im ersten Griff zu *f* das *a* in unisono, also, daß Alt und Discant beyde *a* hätten, und im folgenden Griff hätte der Discant *a* und die erste Alt-Stimme *gis*. Bey der Vollstimmigkeit haben also alle dergleichen Fehler nichts zu bedeuten, wenn da nur die oberste Stimme mit dem Baß rein und ohne Fehler ist. Weil wir es nun aber mit einem vierstimmigen Accompagnement zu thun haben, wie machen wir es denn, das wir diesen beyden ersten Noten *f e* ihr Recht geben? Wäre es mir erlaubt hier den Baß zu ändern, so wolte ich statt *f* lieber *a* mit einem reinen Accord nehmen, als welches hier wohl angehen könte. Allein wenn nun alle Stricke reissen und gar kein Rath mehr ist diese beyde Accorde dreystimmig in der rechten Hand zu nehmen, so will einmal der rechten Hand eine Stimme nehmen oder sie vielmehr mit einer andern in unisono gehen lassen; wie man denn beym vierstimmigen Accompagnement doch so gebunden nicht ist, daß man nicht zuweilen, selbst beym reinen Accord, wenn es die Noth oder der Wohlklang erforderte, eine Stimme mit der andern solte in unisono können gehen lassen; wir wollen deswegen wieder einige Exempel von der Lage der Hand bey diesem Satze hersetzen, und allerley Proben machen, bis wir die beste finden.

Gang der Secundæ superfluæ.

Wie die beste Lage zu finden.
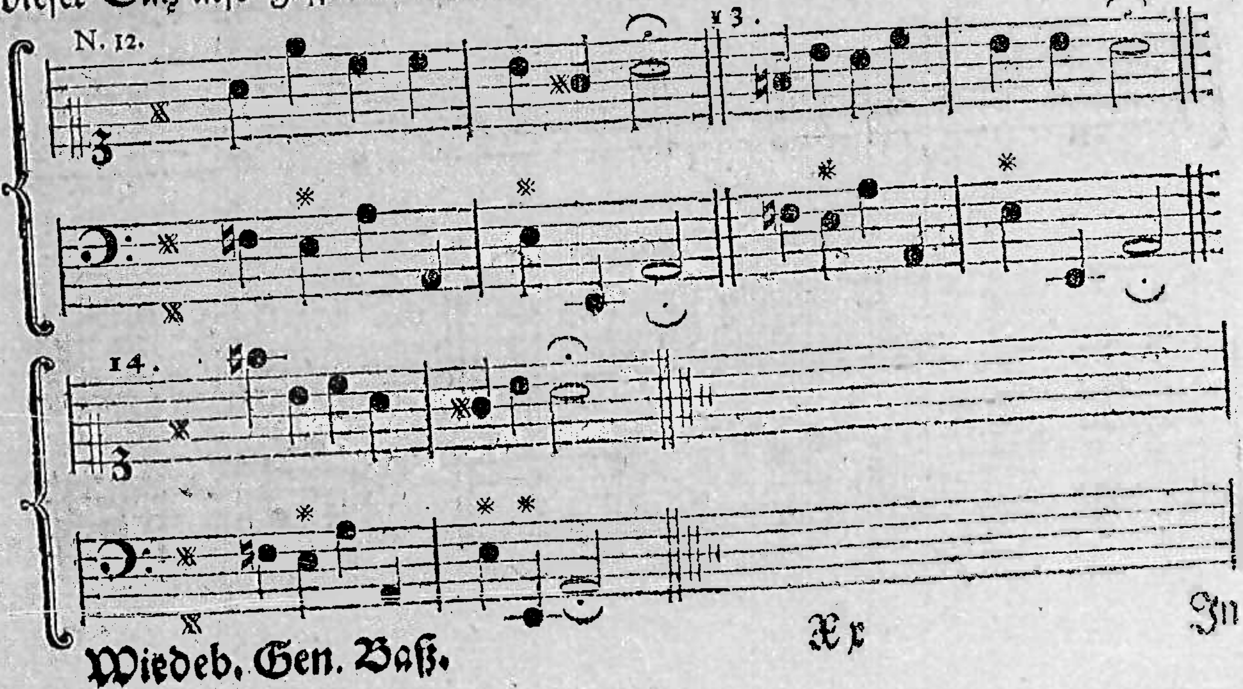


Bey N. 5. habe ich den Alt mit dem Discant in unisono gehen lassen, da sehe ich nun zwar die fatale Secundam superfluam nicht mehr, allein in der Tenor-Stimme merke ich zu meinem Leidwesen zwo offenbare Quinten, denn $\bar{c}$ ist die Quinte zu *f*, und *b* ist die Quinte zu *e*; diß wegwerfen der Octave im Alt beym Accord zu *f* hat mir nichts geholfen. Ich will also die Octave im Accord zu *e* wegwerfen, wie bey N 6. geschehen, da ich Alt und Tenor in unisono habe. Nun ist endlich ein mal das Quinten- und Octa-

ven-

ven=Geschmeiß und die unartige Secunda superflua weg. Allein, halt!
was habe ich gemacht? es geht der Alt ja mit dem Baß in Octaven einher
bey *f e*. Ich will einmal statt des motus recti den motum contrarium
gebrauchen, wie N. 7. zeiget, da gehet nun Discant und Alt in unisono,
nun deucht mir, ist kein Fehler darin. Nein, so ist es recht, so muß der=
gleichen Satz gespielet werden. Von N. 1. bis 6. ist also alles unrecht;
N. 7. aber ist recht. Ob nun aber gleich bey N. 6. der motus rectus Octa=
ven verursachte, so kan doch auch der motus rectus allhier gar gut ange=
hen, wenn ich im Accord zu *f*, die Octave weglasse, und hingegen die Ter=
zie verdoppele, wie N. 8. zeiget. N. 9. weiset, wie dieser Satz zu spielen
wäre, wenn im ersten Accord die Quinte oben läge. Diese drey letzte Ar=
ten N. 7. 8. 9. sind auch allein gut und müssen in solchen Fällen in acht ge=
nommen werden. Daher merke man sich diese Regul: „Wenn zwo No=
„ten im Baß einen halben Ton steigen oder fallen (oder wenn in moll
„Tönen die Sexta modi, wie hier *f* zu *a* in *a moll* die Sexte ist, vor der
„Quinte des Tones mit der grossen Terzie hergehet) und die tiefste Note
„Tertiam maiorem über sich hat, und beyde Töne einen reinen Accord
„haben sollen, so muß beym höchsten Ton (bey der Sexta modi) entweder
„die Octave wegfallen, da denn der Alt mit dem Discant in unisono mo-
„tu contrario gehet, oder man verdoppelt allhier die Terzie und brauchet
„motum rectum.„ Wir haben hier nun den Fall, da die höchste Note
zuerst stehet, als *fe*, stehet nun aber die tiefste Note erst, als *ef*; so gehet es,
wie N. 10. und N. 11. entweder muß die Octave in unisono stehen, oder die
Terzie bey *f* muß verdoppelt werden. Dieses habe mit Fleiß so ausführlich
abhandeln wollen, fällt nun dergleichen Gang vor, so wird man sich desto
besser erinnern, daß hiebey was in acht zu nehmen. Unrecht wäre es, wenn
dieser Satz also gespielet würde wie N. 1. 2. 3. und so, wie folget:

Regul, wie in den moll-Tönen die Secunda superflua zu vermeiden.
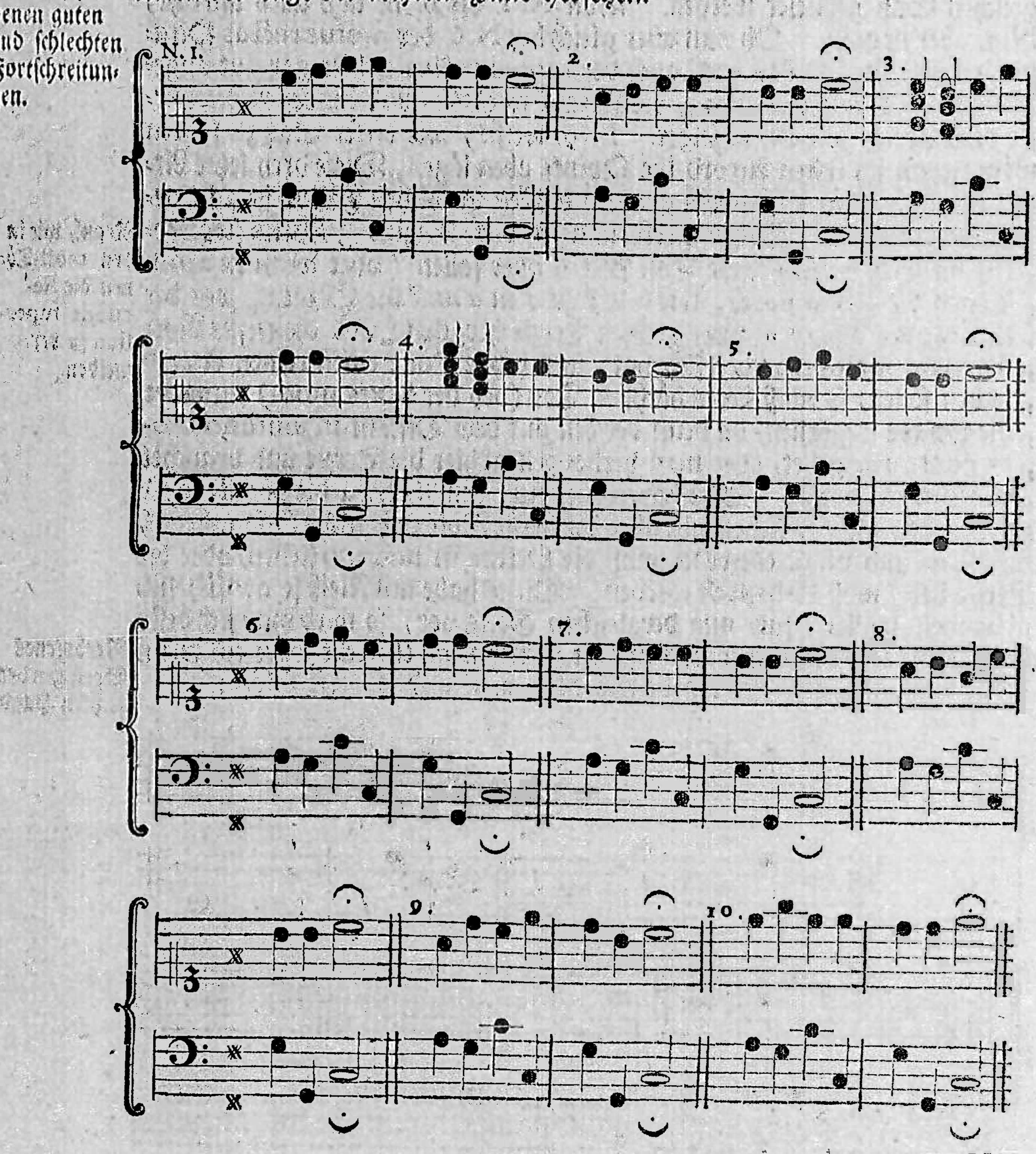
Verbotenes Springen der rechten Hand.

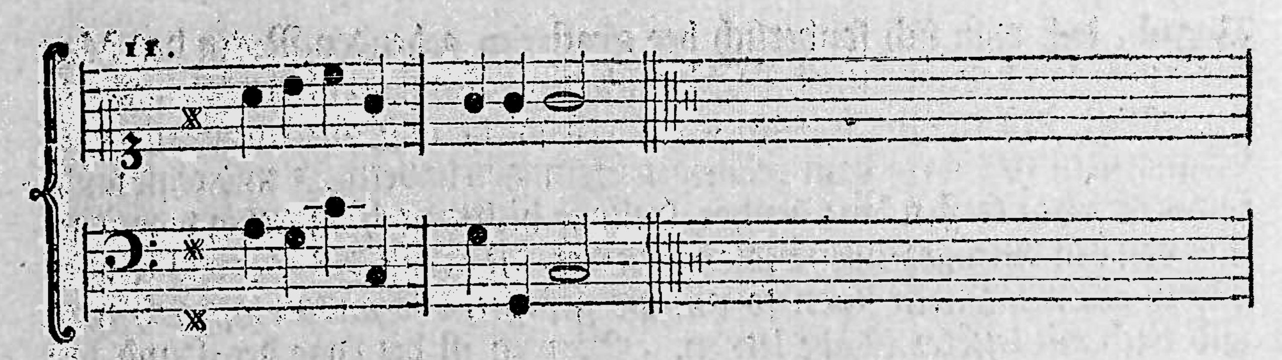


In diesen dreyen Exempeln springet die rechte Hand gar zu sehr, sind also nur zur Warnung hier, um sich in der rechten Hand für dergleichen Sprünge zu hüten.

Vierter Satz, mit verschiedenen guten und schlechten Fortschreitungen.

§. 10. Nun wollen wir den vierten Satz hersetzen, und verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersetzen.





Dieser Satz ist eine Repetition des vorigen Satzes, nur daß der vorhergehende Satz aus *a moll* war, dieser aber aus *c dur*. Es ist also eben so viel als eine Transposition des vorigen Satzes: weil ich aber kein Stück, so aus einem moll-Ton ist, in dur-Ton übersetzen kan, eben so wenig wie ich ein Stück aus *g dur* auch aus *g moll* spielen kan; so ist es eigentlich keine Transposition, sondern eine Repetition um eine Terzie höher; dergleichen denn allenthalben gnug zu finden ist. Im Hallischen Gesang-Buch stehet das Lied: Warum betrübst du dich mein Herz? im *g moll*: an unserm Orte und sonsten wird diese Melodie aus *g dur* gesungen; denn weil diese Melodie nur eine Quinte im Ambitu hat, so hat solches hier angehen können. Dergleichen findet man aber selten. Wer es aus *g dur* spielen will, muß wenigstens den Baß hie und da ein wenig ändern; der Discant braucht keine andere Aenderung, als daß ich statt *b* das *h* spiele; sie klingt aus *g dur* zuversichtlicher und lieblicher, als aus *g moll*.

Vom Transponiren. Aus einem moll-Ton darf man keinen dur-Ton machen.

Gleich bey den beyden ersten Noten unsers Satzes haben wir eine bekante aber wichtige Regel zu bemerken. Wir wollen sie repetiren, es ist diese: „Wenn zwo Baß-Noten nacheinander oder gradatim steigen oder fallen, „so muß die rechte Hand nicht mit steigen oder fallen, wie der Baß, (das wäre Motus rectus, der hier bey den vierstimmigen Accorden-Exempeln von einem Anfänger noch zu vermeiden ist) „sondern den Motum con-„trarium gebrauchen (vide §. 3. Reg. 9.) nemlich weil hier die linke Hand „zweene Töne gradatim **herunter** gehet, so muß die rechte Hand das Ge-„gentheil thun, nemlich **herauf** gehen: als N. 1. hat der Baß *a g*, daher geht nun der Discant herauf und nimt $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{a}}$ oder auch wie bey N. 2. $\bar{a}\ \bar{h}$. Wer nun hier nicht Motum contrarium, sondern Motum rectum gebrauchen wolte, der machte, wie aus N. 3. und 4. zu sehen, Quinten und Octaven und zwar beyderley zugleich, N. 3. liegen die Octaven im Alt und die Quinten im Tenor. N. 4. hat die liebliche Quinten gar in der obersten Stimme und die Octaven im Tenor, gröber liessen sich keine Quinten und Octaven machen. Daher merke man sich dieses als eine rechte Haupt-

Motus contrarius ist zu observiren.

 Regul,
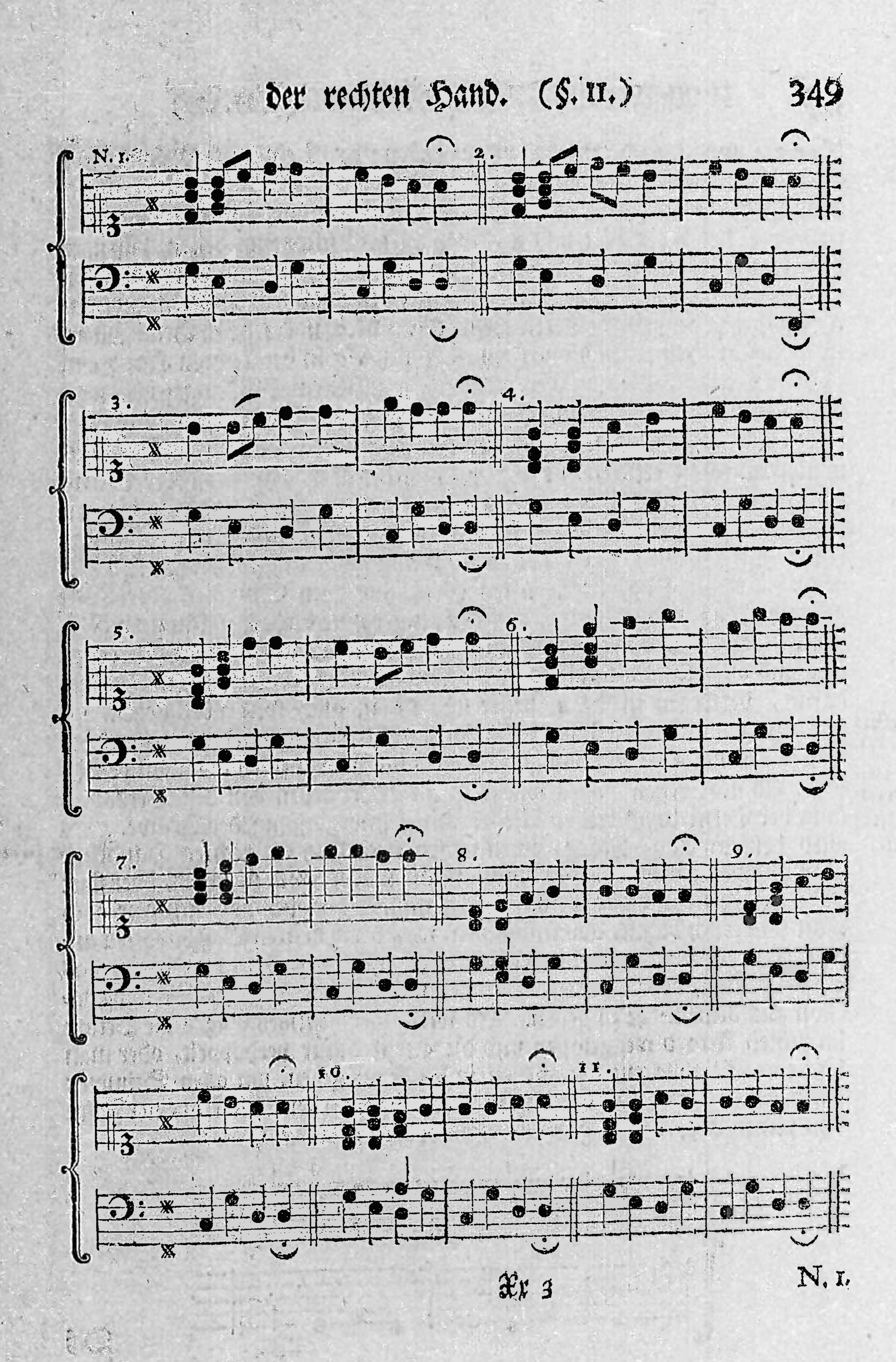
Ermunterung.

Regul, daß man sich sonderlich bey gradatim gehenden Noten des Motus contrarii bedienen muß. Wer sich diese Regul wohl merket, und dabey immer den nächstgelegenen Griff erwählet, und alle Intervalla oder Signaturen mit ihren dazu gehörigen Stimmen unverweilt und ohne mühsames Suchen treffen kan; der hat, wenn er hiebey noch ein wenig vom Tact und von den durchgehenden Noten verstehet, die Kunst des General-Basses und zu accompagniren schon so gut als gefasset, das andere läßt sich nach und nach mit leichter Mühe lernen. Sonsten ist die Lage der Hand bey N. 1. 2. 5. 6. recht gut. N. 7. gehet auch wohl an und von einem Anfänger zu gebrauchen; bloß daß hier nach dem Accord zu *g*, wozu eine Terzie major im Alt gewesen, der Alt nicht herauf sondern herunter gehet, das macht, daß N. 1. 2. 5. 6. besser ist. Wenn aber dergleichen in der Ober-Stimme vorfällt, wie bey N. 8. da erstlich zu *g* die Terzie major *h* oben lieget, und im folgenden Griff zu *c* die Quinte *g* wieder oben lieget, so kömmt eben der Gang wieder heraus, wofür schon §. 8. bey Gelegenheit des sechsten Exempels gewarnet worden, daher ist N. 2. besser. N. 9. springt zu sehr, und hat mit dem Baß keine gute Melodie. N. 10. gehet zu hoch, ordentlicher Weise darf die rechte Hand nicht höher als *f* und nicht tiefer als ungestrichen *f* kommen. Bey N. 1. und N. 6. könte im letzten Griff zu *c* die Terzie eben so gut als die Octave oben liegen. N. 11. schliesset mit der Quinte im Accord zu *c* oben, diß thut man nun nicht gerne, sondern schliesset viel lieber mit der Octave oder Terzie oben, deswegen ist N. 11. nicht gut.

Beurtheilung voriger Arten der Fortschreitungen.

Fünfter Satz, nach guten und schlechten Fortschreitungen der rechten Hand.

§. 11. Nun kommen wir endlich zum fünften Satz unsers Liedes, welcher im Discant zwar, was die Melodie des Liedes selbst betrift, mit dem ersten Satz einerley ist, allein der Baß hat doch eine kleine Aenderung; denn im ersten Satz finden wir zu *h* zweymal im Baß *g*, hier aber steht zum zweyten *h* im Baß *e*. Diß kommt nun bey Liedern oft vor, nemlich daß Ein Satz mehr als einmal darin vorkömmt, da man denn diesen Satz, wenn er zum andern mal vorfällt, zur Veränderung einen andern Baß giebet, dadurch denn die Harmonie gleich ein wenig verändert wird. Wir wollen nach unserer Gewohnheit abermal in verschiedenen Exempeln anzeigen, wie die rechte Hand hier recht oder unrecht verfahren kan in Ansehung ihrer Bewegung. Hiedurch meyne einem Anfänger den deutlichsten Begriff von der rechten oder unrechten Lage der rechten Hand beybringen zu können: denn weil viel daran gelegen, und ein Choral-Spieler beym Accompagnement die rechte Hand nach Regeln selber muß einrichten und legen lernen, und die geschickte Fortschreitung derselben in acht zu nehmen hat; so können ihm dergleichen Exempel sehr nützlich seyn.
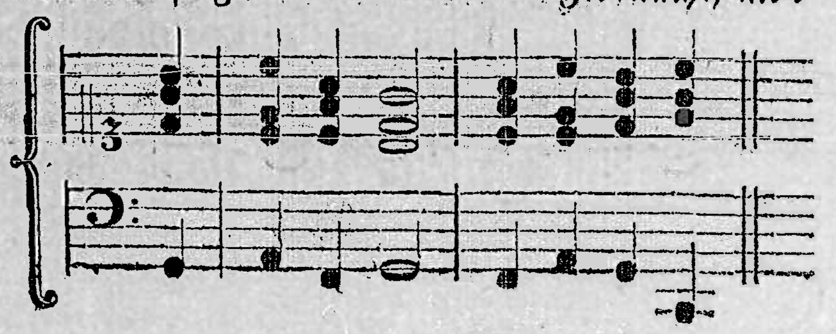

N. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

Beurtheilung dieser Sätze.

N. 1. 2. 3. und 4. sind unter allen am besten: da ist eine gute Melodie, und die rechte Hand nimt allhier auch keine Sprünge vor, wie bey N. 5. und 6. die deswegen nicht gut. Unter den vier ersten Nummern ist wiederum N. 2. und N. 4. besser als N. 1. und 3. Bey N. 1. ist nicht zum besten, daß nach dem letzten *g* des ersten Tactes, da die grosse Terzie *h* im Alt lieget, die rechte Hand bey *c* im Baß herunter gehet, denn dadurch ist verhindert das Heraufgehen der grossen Tertie welches bey N. 2. und 4. geschicht. Zudem ist in diesem Exempel und auch bey N. 3. bey *d g* in der rechten Hand eine solche verdeckte Octave im Tenor, wie §. 4. im Exempel ist angezeiget worden. N. 2. und 4. aber sind ganz rein. Freylich ist dieses, was an N. 1. und 3. anietzo getadelt worden, nur eine Kleinigkeit, worauf ein Anfänger unmöglich schon reflectiren kan. Man siehet aber, daß selbst der Motus obliquus auch gefährlich zu gebrauchen ist, denn daher sind hier die verdeckten Octaven entstanden. N. 7. wäre noch so ziemlich, es gehet aber zu hoch; eine Octave tieffer könte es ein wenig besser angehen, doch kan alsdenn die rechte Hand beym ersten Griff nur zwey Stimmen oder Töne nehmen, wie bey N. 8. und 9. zu sehen, unter welchen beyden Numern N. 9. besser ist als N. 8. N. 10. hat gar Quinten und Octaven in den Accorden zu *e* und *d*, und taugt dahero gar nichts: der Motus rectus ist Schuld daran, deswegen ist N. 4. besser und N. 11. auch weit vorzuziehen.

Motus rectus bey einer Folge reiner Accorde verursachet, daß die 8 wegbleibet.

§. 12. Vom sechsten Satz finde nicht nöthig, wieder Exempel her zu setzen, denn er ist im Baß und Discant mit dem zweyten Satz ganz einerley. An statt dessen wollen wir noch ein Wort reden von der Verdoppelung der Terzie beym reinen Accord mit Hinweglassung der Octave. Es wird heur zu Tage Mode, einen reinen Accord in der rechten Hand nur zweystimmig zu nehmen, und entweder die 8 oder 5 weg zu lassen, oder statt der 8 die Terzie zu verdoppeln. Ein Anfänger aber bemühet sich hier noch nicht sonderlich damit, ausgenommen, was beym dritten Satz davon ist angemerket worden; denn hier erfordert es die Noth, und war dieses das einzige Mittel, den Quinten, Octaven und der übermässigen Secunde daselbst aus dem Wege zu gehen. Es wird aber heutiges Tages die Octave im reinen Accord weggelassen und die Terzie dafür verdoppelt, oder man läßt eine Stimme mit der andern in Unisono gehen, um allen Stimmen einen bessern Gang oder Gesang zu geben, da man denn selbst in einer Folge von reinen Accorden so gar Motum rectum gebraucht, als:
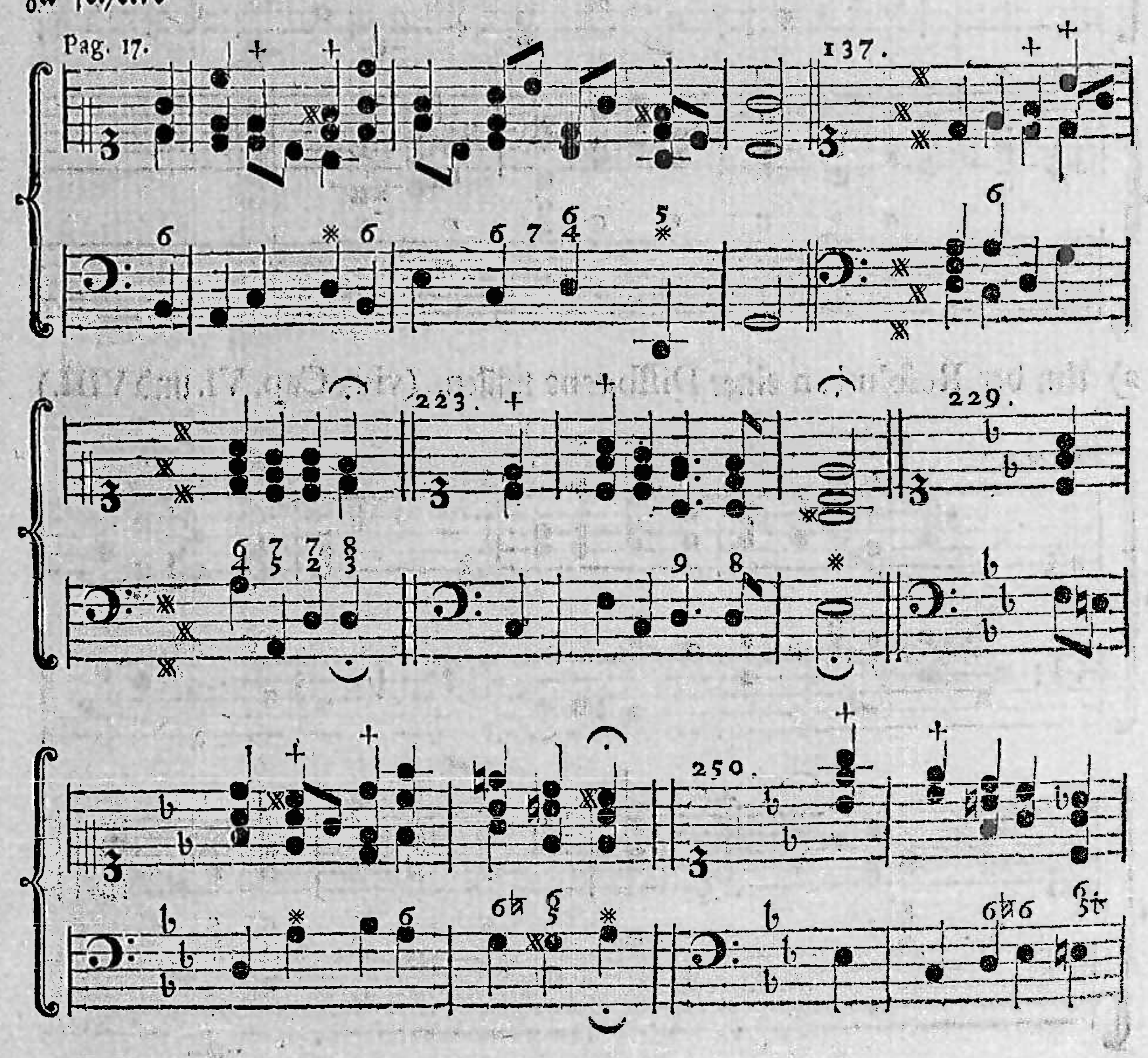


Diß

Diß gehöret nun zwar einiger massen schon mit zum zierlichen General-Baß, und ist nicht für Anfänger, indessen wollen wir noch ein wenig dabey stille stehen.

Mannichmal darf ein reiner Griff nicht nach seinem gewöhnlichen Inhalt gemachet werden, und zwar um dreyerley Ursachen willen: 1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, 2) um der Resolution einer Dissonans willen, und endlich 3) am öftersten um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben. Denen Besitzern und Liebhabern des neuen Wernigeröder Choral-Buchs zu gefallen, und überhaupt die Nothwendigkeit der Weglassung der Octave desto besser einzusehen, wollen wir einige Sätze aus bemeldtem Choral-Buch hersetzen, und die Griffe darüber ausschreiben. Es gehet also eine Verdoppelung bey einem reinen Accord vor,

1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, als aus diesen Exempeln zu sehen:
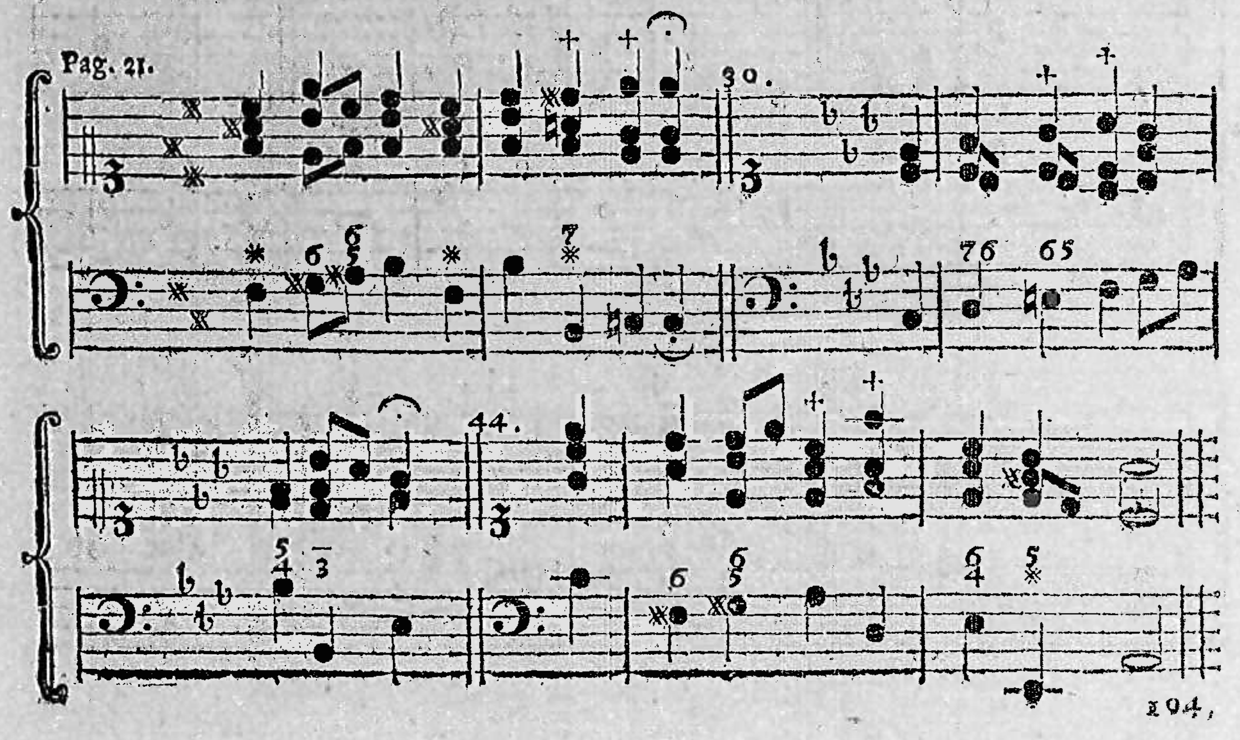


301.
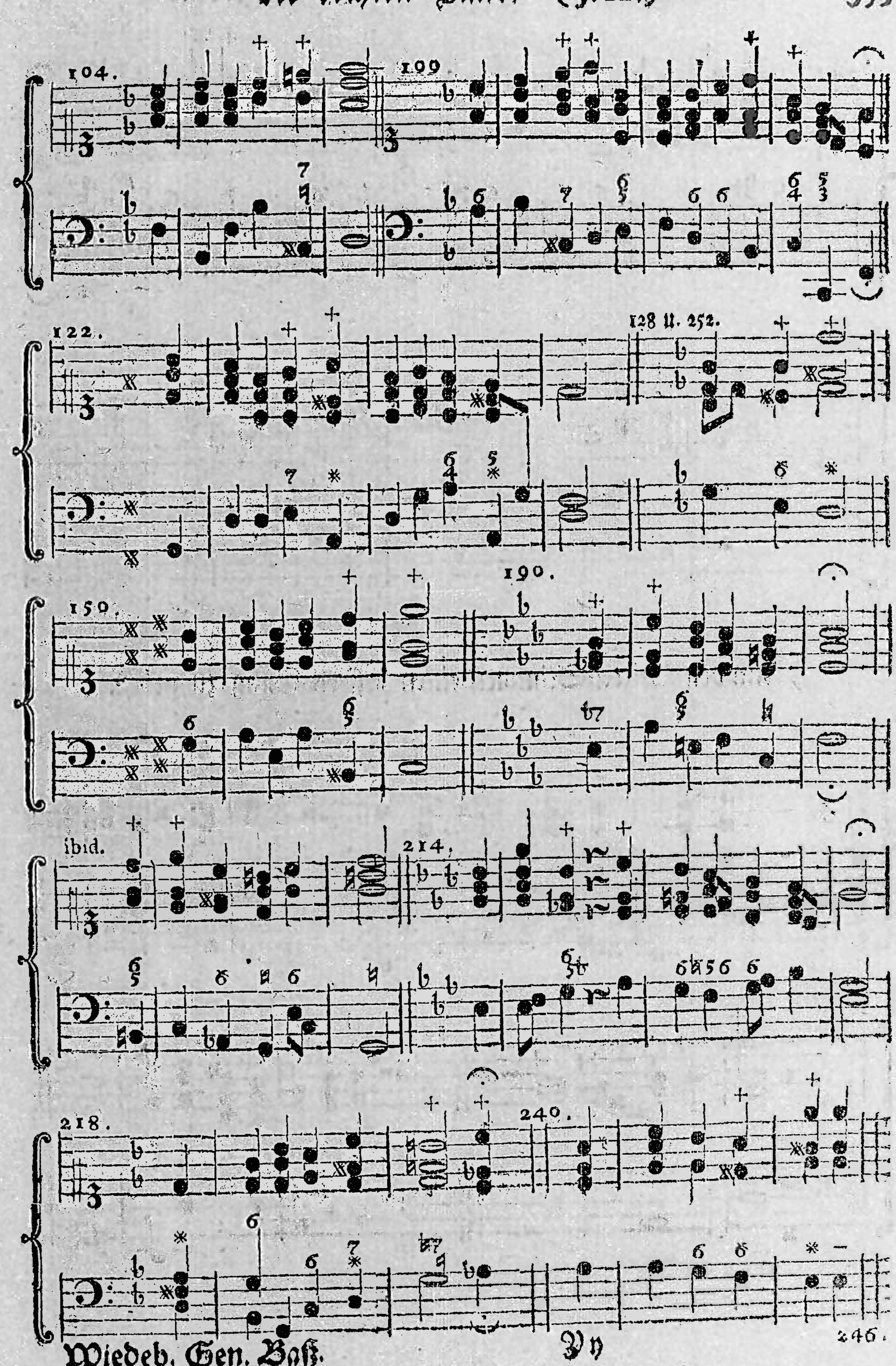
310. 311.

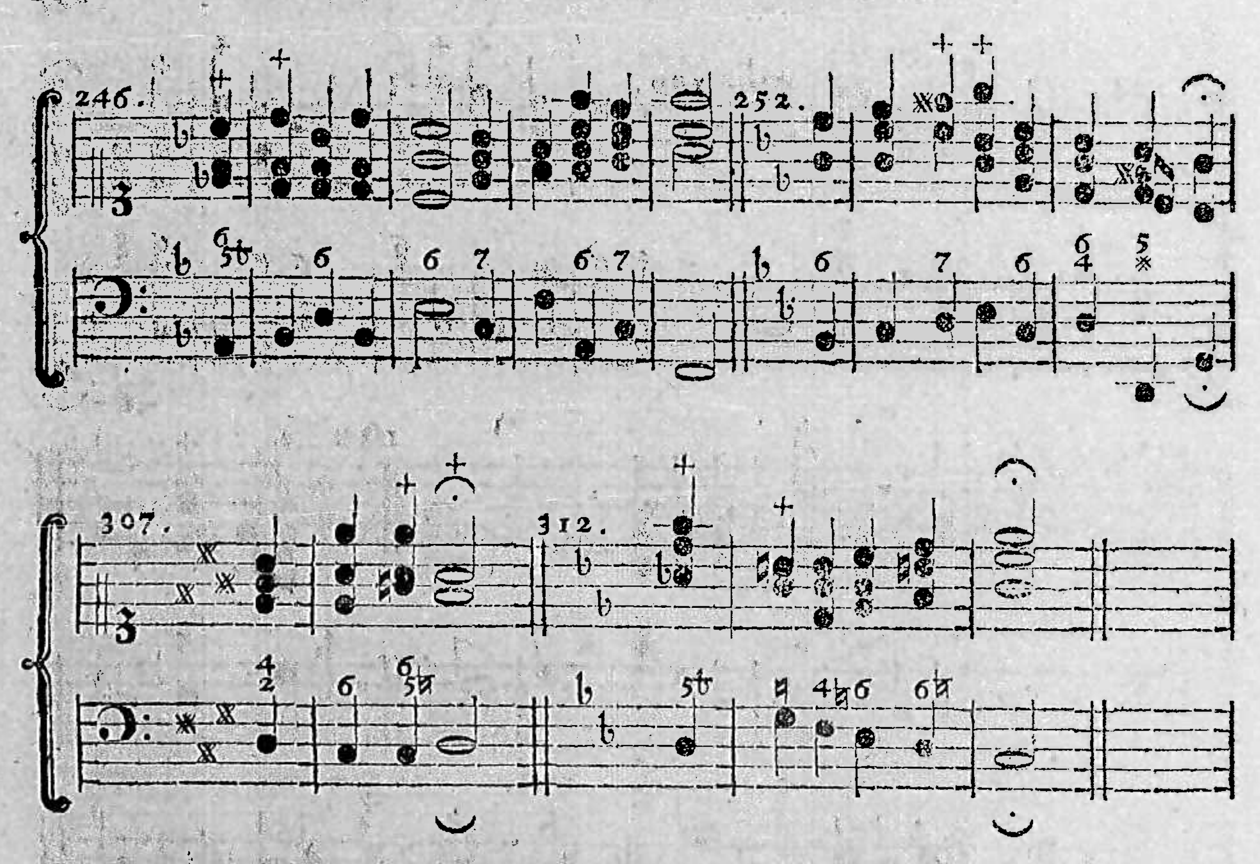
312.

314.

a) Um der Resolution einer Dissonans willen. (vide Cap. VI. und VIII.)




104.
109.
122.
128 u. 252.
150.
190.
ibid.
214.
218.
240.
246.


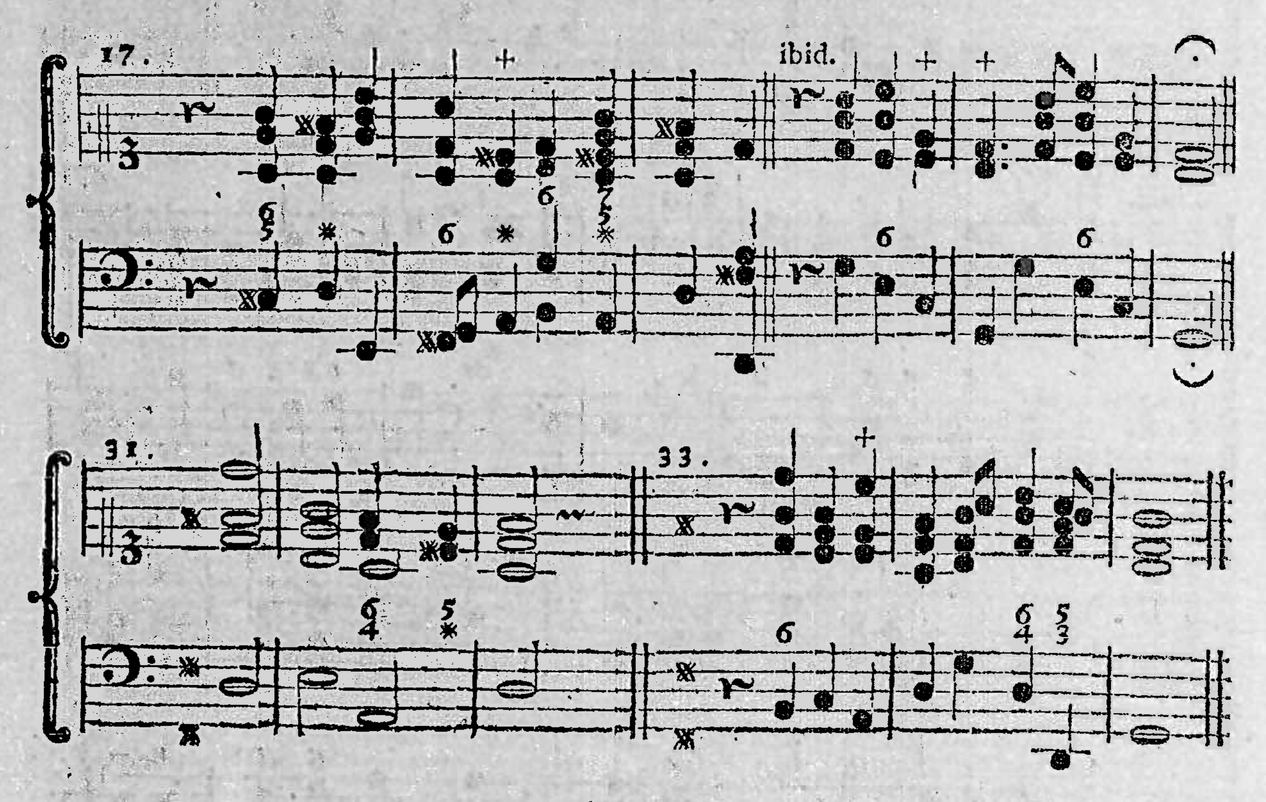
3) Um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben.

